Baumañ.

Zipp

Kritik und Empfehlung.

Die Ausbildung der Kehle zum Instrument u. s. w.

von

Friedrich Baumann.

Das Werk, wie es mir vorliegt, zerfällt in einen theoretischen und praktischen Theil. Der erste, welcher sich vorzüglich mit der Physiologie, also mit den Bedingungen und den Vorgängen bei der Tonerzeugung beschäftigt, ist mit Scharfsinn und Sachkenntniß, mit nicht gewöhnlichem Fleiße und mit großer Gründlichkeit geschrieben. Der Verfasser hat sich nicht nur alle Entdeckungen, welche auf diesem Gebiete, namentlich von dem berühmten **Johannes Müller**, gemacht wurden, angeeignet, sondern dieselben noch erweitert, **so daß behauptet werden darf, es existire mit Berücksichtigung seines speciellen Zweckes,** nämlich — rationelle Aufschließung des Verständnisses der Tonerzeugung — **kein besseres und vollständigeres Werk der Art.**

Es ist dasselbe für Fachmänner und Laien von gleichem Werthe und verdient von Beiden gleich eifrig gelesen zu werden, weil es geeignet ist, endlich einmal der Verwirrung, die auf diesem Gebiete herrscht, zu steuern, und Jedermann darüber unterrichtet, welche Anforderungen er dann an einen guten und schönen Ton, als die Grundlage alles ästhetischen und geistvollen Gesanges, machen kann und muß.

Nicht minder gründlich, nur gedrängter und sich auf die Hauptprincipien beschränkend, behandelt der Verfasser den zweiten Theil. Derselbe folgt in allen seinen Einzelnheiten nothwendig und organisch aus dem ersten und schließt sich theils bestätigend, theils ergänzend dem an, was die besten Gesangslehrer der besten Zeiten aufgestellt und gelehrt haben.

Es ist daher sehr zu wünschen und wohl keinem Zweifel unterworfen, daß bei der allgemein ausgesprochenen Klage über Verfall der Gesangskunst und den Mangel guter Lehrer — welche implicite den Wunsch in sich schließt, über die Ursache aufgeklärt und über die Mittel zur Beseitigung dieser Calamität in Kenntniß gesetzt zu werden — das Werk des Verfassers großen Anklang und schnell allgemeine Verbreitung finden werde.

München, den 2. Februar 1859.

Dr. Härtinger, kön. bayr. Hofsänger.

Dieses Werk ist jedem Gesangsbeflissenen zu empfehlen.

Caroline v. Mangstl (geb. Hetzenecker).

Der Unterzeichnete findet fragliches Werk sehr gründlich bearbeitet, und empfiehlt selbiges jedem für die Gesangskunst sich Interessirenden aufs beste.

Frhr. v. Perfall.

Druck von L. Schnauß in Leipzig.

Die

Ausbildung der Kehle

zum Instrument.

Die

Ausbildung der Kehle zum Instrument.

Eine kurze und gründliche Anweisung, richtig zu singen.

Zum Gebrauche

für Gesangslehrer, Sänger, Seminare und Schullehrer,

so wie auch

zum Selbstunterrichte.

Mit besonderer Rücksicht auf Anatomie, Physiologie und Erfahrung bearbeitet

und

mit vielen Notenbeispielen und 2 Abbildungen

herausgegeben von

Friedrich Baumann.

Leipzig.

Verlags-Contor.

Vorrede.

Der gesammte Gesangsunterricht zerfällt in zwei Hauptabtheilungen, nämlich:

a) in die Ausbildung der Kehle zum Instrument, **(theoretisch praktischer Theil)**, welche den richtigen Gebrauch der Stimmwerkzeuge, und sonach die wahre kunstgerechte Erzeugung des Tones lehrt; und

b) in die Ausbildung der Kehle als Instrument, **(technischer Theil)**, welche in der Aneignung von Kehlenfertigkeit besteht.

Die erste Hauptabtheilung ist die wichtigste und läßt sich ohne Beihülfe eines Lehrers schwerer bewerkstelligen, als die zweite. Man findet deshalb diesen Theil des Gesangsunterrichtes in den meisten Gesangsschulen, welche von Fachmännern geschrieben sind, entweder gar nicht, oder sehr spärlich behandelt, weil die Verfasser derselben zunächst den künftigen Künstler im Auge hatten, und wahrscheinlich von der ganz richtigen Ansicht ausgingen, daß für einen solchen ein Lehrer unentbehrlich sei. Desto mehr ist Rücksicht genommen auf die Ausbildung der Kehle als Instrument, und genannte Gesangsschulen sind mit technischen Uebungsstücken reichhaltig ausgestattet.

Ich habe zunächst nicht die Kehlfertigkeit im Auge, sondern die richtige Erzeugung des Tones, weil sie dem Dilettanten ebenso unentbehrlich ist, wie dem Künstler, will er auch nur ein einfaches Lied, oder eine leichte Arie in schöner und edler Weise vortragen. Dazu bedarf es zwar keiner Gesangsschule mit tausend oder mehr Uebungsstücken, jedoch einer gründlichen Anweisung, und Belehrung, welche letztere, gestützt auf Anatomie, Physiologie und Erfahrung, durch das vorliegende Werkchen geboten werden soll. Dieß wäre der Hauptzweck desselben.

Was mich ferner noch veranlaßt hat, meine Ansichten und Erfahrungen in dieser Beziehung bekannt zu geben, ist Folgendes:

Durch unrichtige Behandlung und durch übergroße Anstrengung fast um den Besitz meiner Stimme gebracht, wollte ich zugleich allen jenen, welchen die Gesangskunst zu einem Berufe werden soll, ein Mittel in die Hand geben, die richtige Wahl eines Lehrers zu treffen, und sie dadurch mittelbar vor den Nachtheilen schützen, welche eine falsche Behandlung der Stimme nach sich zieht, zugleich aber auch die Aufmerksamkeit denkender Männer auf diesen Gegenstand lenken.

Das Werkchen ist kurz und billig gehalten, um demselben eine allgemeine Verbreitung zu sichern. Daß mir dieses auch dem Inhalte nach gelungen sein dürfte, glaube ich nicht bezweifeln zu müssen.

München, im September 1859.

Der Verfasser.

Inhalts-Verzeichniß.

I.

Theoretischer Theil.

Es kann nicht geleugnet werden, daß die Vorzeit größere Sänger aufzuzeigen hat, als die Gegenwart. Die Geschichte stellt die erste Behauptung außer allen Zweifel, und in der allgemeinen Klage über den Mangel guter Sänger findet die andere Behauptung ihre Rechtfertigung. Es fragt sich deshalb, woher dieses komme? — Der Antworten auf diese Frage giebt es mehrere, wie später noch Erwähnung geschehen wird; hier sollen einstweilen nur zwei ihre Stelle finden, weil sie die verbreitetsten und zugleich wichtigsten sind.

Viele erblicken nämlich als Grund des Verfalles der Gesangskunst den geringeren Stimmfond der jetzigen Generation; Andere hingegen folgern den Mangel guter Sänger aus dem Mangel guter Lehrer und einer naturgemäßen Methode. Prüfen wir daher beide Ansichten nä-

her. — So wie jeder einzelne Mensch, oder überhaupt jedes lebende Wesen seine Jugend, seine Manneskraft, sein Alter und endliches Hinsinken hat, so hat es auch analog die ganze Gattung. Das Einzelne macht diese Stufenleiter nach Jahren, die Gattung nach Jahrhunderten oder nach Jahrtausenden durch. Nun lehrt aber die Erfahrung, daß die Abnahme der physischen Kräfte, sofern sie durch die Weltordnung bedingt ist, stets eine allgemeine ist. Gesetzt nun, unsere jetzige Generation befände sich wirklich im Zustande baldiger Auflösung, und wir folgerten hieraus eine Abnahme der Stimmkraft, so müßten wir auch eine gleichmäßige Abnahme der übrigen Kräfte zugestehen, und unser altersschwaches Ohr würde von dem Tone eines zu Adams Zeiten lebenden Heldentenors vernichtet werden. In der allgemeinen Klage aber über den Mangel guter und kraftvoller Stimmen, liegt da ein Widersprnch obiger Ansicht, und wir gestehen eben durch dieses Verlangen zu, daß wir Größeres und Schöneres zu hören fähig sind, als uns gewöhnlich durch die Gesangskünstler geboten wird. Wir können also den Mangel guter Sänger nicht geradezu aus dem vermeintlichen geringeren Stimmfond unserer jetzigen Generation folgern, da die Kraft des Verlangens stets der Kraft des Befriedigens gleicht, so lange ersteres naturgemäß ist.

Was nun die andere Antwort auf die anfangs gestellte Frage betrifft, so müssen wir leider zugestehen, daß

wir diese Meinung entschieden theilen, und daß es vorzugsweise der Mangel guter Lehrer und einer naturgemäßen Methode ist, was uns so weit von den Sängern der Glanzperiode des Gesanges zurückstehen läßt. Sobald wir diese Behauptung feststellen, so sind wir auch schuldig, den Beweis hiefür zu liefern. Zu diesem Zwecke ist es aber nöthig, das Wesen so mancher jetziger Gesangsbildung näher ins Auge zu fassen, um es nach allgemein gültigen Grundsätzen, welche wir aus der Natur unseres Körpers und Geistes schöpfen, prüfen zu können; denn da die Erzeugung des Tones, namentlich Kunsttones, nichts anderes sein kann, als eine vereinigte Funktion unseres Körpers und Geistes, so muß sich dieselbe auch ganz nach allgemeinen Gesetzen, nicht nur *unserer* Natur, sondern nach den Gesetzen der Natur überhaupt, regeln. Das höchste und oberste Gesetz in der Natur ist das Gesetz der *Erhaltung und des ewigen Fortbestehens*. Diesem Prinzip sind alle übrigen unterthan im Reiche belebter, wie unbelebter Wesen. Aus diesem obersten Grundsatz folgern wir nun — so weit es zu unserem Zwecke nöthig ist — daß unser Körper

1) die Funktionen, die er zu verrichten hat, mit Leichtigkeit, ohne besondere Anstrengung thun könne; daß er
2) das Vermögen besitzen müsse, dem unrichtigen Gebrauch der einzelnen Organe ein Widerstreben entgegen zu setzen; und daß er

3) auch im Stande sein müsse, natürliche körperliche und geistige Begehrungen zu befriedigen.

Aus diesen angegebenen Punkten schließen wir nun ferner, daß jede Verrichtung unserer Organe eine natürliche, also auch richtige sein müsse, so lange sie im Einklange mit denselben steht, und daß sie im Gegentheil eine unnatürliche, folglich auch unrichtige sein müsse, sobald eines dieser Gesetze als verletzt erscheint.

Weil nun die Erzeugung des Tones ebenfalls eine natürliche Funktion unserer Organe ist, also obige Gesetze auch hier ihre Anwendung finden, so folgt der Schluß von selbst, daß jede Tonerzeugung, demnach auch jede Gesangsmethode unnatürlich sein müsse, welche in Widerspruch mit obigen Grundgesetzen geräth.

Da wir also die Behauptung ausgesprochen haben, daß an dem Verfalle der Gesangskunst vorzugsweise der Mangel guter Lehrer und einer naturgemäßen Methode schuld sei, so haben wir das Wesen derselben näher zu untersuchen, um daraus ersehen zu können, ob, und in wiefern eines der obigen Grundgesetze als verletzt erscheint. —

Es sind mir zweierlei Tonerzeugungsarten bekannt geworden, und deshalb aufgefallen, weil sie sich in ihrer Wesenheit direkt widersprechen. Das Prinzip der einen heißt:

„Singe den höchsten Ton, wie den tiefsten;“

das der andern:

„Singe den tiefsten Ton, wie den höchsten.“

In diesem scheinbaren Einerlei liegt aber ein wesentlicher Unterschied. Erzeugen wir den höchsten Ton, wie den tiefsten, so ist dieses bloß durch Spannung der Stimmbänder möglich, und wir müssen, um dieses zu ermöglichen, bei jedem höheren Tone mit unserer Kehle einen Ruck nach Unten machen, und jeder folgende höhere Ton müßte immer tiefer und tiefer aus der Brust erklingen.

Bei der zweiten Art und Weise den Ton zu erzeugen, wird sich folgerichtig die Kehle bei jedem höheren Tone etwas heben müssen. Welche von beiden Arten ist nun die natürliche, folglich auch die richtige? —

Es ist leichter über Vorgänge zu urtheilen, welche wir sehen, als über solche, welche wir nicht sehen. Würden wir unsere Organe während des Sprechens und Singens beobachten können, so dürfte mancher Zweifel beseitigt sein; da aber dieses nicht möglich ist, so müssen wir auf andere Mittel sinnen; wir müssen von der Wirkung auf die Ursache, vom Wahrnehmbaren auf das Nichtwahrnehmbare schließen. Ich kann nicht sagen, bilde einen Ton mit $^3/_4$ Verkürzung der Stimmritze; ich kann aber sagen, dieser Ton ist schön, demnach ist er auch richtig erzeugt. Wir hätten sonach zu oben angegebenen Punkten noch einen weiteren gefunden, um die richtige Erzeugung des Tones nachzuweisen, nämlich den Ton selbst, oder

vielmehr seine Eigenschaften. Es wird deshalb nöthig sein, diese vier Punkte einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

Jeder Mensch hat im normalen Zustande das Vermögen, natürliche Funktionen, wie z. B. Gehen, Essen, Trinken, Sprechen u. s. w. mit Leichtigkeit, ohne jegliche Anstrengung zu verrichten. Diese Funktionen bedarf er zu seiner Erhaltung und es wäre daher Unnatur, müßte er bei jedem Tritt, bei jedem Genuß von Speise und Trank einen Schmerzensschrei ausstoßen. Weiter zeigen seine Organe bei unrichtigem Gebrauche ein Widerstreben. Diesem Winke der Natur muß Folge geleistet werden, falls nicht das Organ theilweise, oder ganz zerstört werden soll. Treten wir aus tiefer Nacht plötzlich in ein hell erleuchtetes Zimmer, so fühlen wir an den Augen und an der Stirne ein heftiges Drücken; setzen wir uns diesem Wechsel häufig aus, so ist Verminderung der Sehkraft und im schlimmen Falle Blindheit die Folge.

Ferner besitzen wir das Vermögen, körperliche und geistige Begehrungen zu befriedigen. Nun ist der Trieb zum Singen eben so natürlich, als jeder andere, und auch er muß seine Befriedigung finden. Die zwei ersten Vermögen hat der Mensch mit dem Thiere gemein, das dritte theilweise, insofern wir nämlich den Ton bloß als ein Mittel zur Mittheilung — also nur als Sprechton betrachten. Zu diesen drei Vermögen tritt aber bei dem

Menschen als zugleich geistiges Wesen noch ein viertes, daß er nämlich alle Funktionen mit Anmuth und Schönheit verrichten könne. Er muß daher nicht nur singen, sondern mit Anmuth und Schönheit singen können, und deshalb ist der Ton selbst, oder vielmehr seine Eigenschaften ein weiterer Grund zur Beurtheilung seiner richtigen Erzeugung geworden. Nun fragt es sich freilich, welcher Ton denn ein schöner sei? — So relativ auch dieser Begriff ist, so kann man im Allgemeinen einen Ton schön nennen, sobald er dem feinen Ohre des Gebildeten zusagt, und ein zartes und edles Herz erfreut; mag auch ein rohes Gemüth Wohlgefallen an dem Tone des Nachtwächters finden. Voll, hell und edel muß der Ton aus dem Munde strömen, weder düster noch gellend; denn er ist uns zur Freude gegeben, und mit ihm loben wir Gott den Vater.

So wären denn die Gesetze hinlänglich angedeutet, welche im Bereiche der Gesangskunst nicht ungestraft übertreten werden dürfen; es bleibt daher nur noch übrig nachzuweisen, ob, und in wie weit bei den zwei anfangs genannten Tonerzeugungsarten eine Uebereinstimmung mit den oben aufgestellten Grundsätzen stattfinde, und ob der dadurch erzeugte Ton die Eigenschaften an sich trage, die wir verlangten.

Wer es schon versucht, alle — auch die höchsten — Töne bloß durch Spannung der Stimmbänder zu erzeugen, der wird auch die Anstrengung und das Widerstreben kennen, welches damit verbunden ist, und daß häufig weder die Kraft noch Schönheit des dadurch gewonnenen Tones es lohnt, sich dieser Mühe zu unterziehen; denn die vermeintliche Kraft des Tones geht größtentheils für den Zuhörer verloren, und bloß der Singende wähnt stark zu singen. Zudem ist der Ton meist dumpf und heiser klingend. Nur ganz vorzüglich organisirte Menschen machen hievon eine Ausnahme; aber auch sie werden es nicht lange aushalten, wenn sie ausschließend so singen; eine vielfache Beobachtung hat mich hinlänglich hiervon überzeugt.

Was die andere Art zu singen betrifft. so ist sie allerdings weder anstrengend, noch findet ein Widerstreben statt, aber die Kehle zieht sich gewöhnlich zu hoch hinauf, und überschreitet das Maaß des Natürlichen. Die höheren Töne werden deshalb gellend und gemein klingend, und tragen nicht mehr die Eigenschaften des Schönen an sich.

Ist nun im Bisherigen gezeigt worden, wie man nicht singen soll; so ist es endlich am Platze nachzuweisen, wie man singen soll. Wie singt man also recht und naturgemäß? Bevor wir näher auf Beantwortung dieser Frage eingehen, fragen wir noch weiter: Wie haben wir es denn angefangen, um recht zu gehen, zu sehen, zu hören, zu

sprechen u. s. w.? Wir wollen und es geschieht, ohne erst überlegen zu müssen, welche Muskeln u. s. w. wir in Bewegung zu setzen haben. Wir können deshalb auch richtig singen, sobald wir nur singen wollen, ohne erst daran zu denken, daß der Ton ein Produkt so und so vieler Faktoren ist.

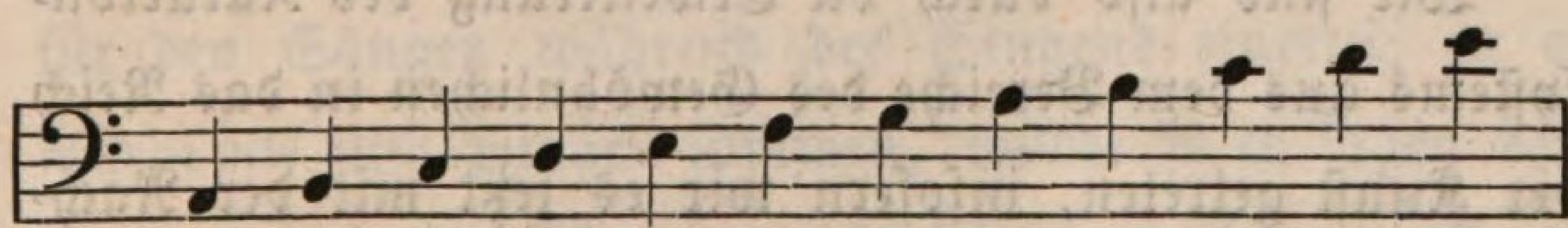
Die Nachtigall singt ja auch, ohne zu wissen, welch mechanischer Vorgang dabei in ihrer Kehle stattfindet, und doch bewundern wir ihren Gesang. Nun ist freilich die Nachtigall kein Mensch und der Mensch keine Nachtigall. Sie hat seit Anbeginn der Welt ihr Tonsystem nicht erweitert; wie sie durch Adams Bäume sang so tönt ihr Lied auch in unserm Haine. Bei ihr giebt es keine Verfallszeit des Gesanges, sondern ewige Glanzperiode. Nur der Mensch, das sittlich freie, selbstbewußte Wesen, ist unendlicher Bildung fähig; er kann es besser, folglich auch schlechter machen. Sein Tonsystem hat sich gewaltig erweitert; bei ihm giebt es also Glanzperiode und Verfallszeit des Gesanges. Von ihm wird aber auch mehr verlangt; er soll nicht nur singen, sondern zugleich sprechen und irgend welche Idee ausdrücken.

Nun ist aber weiter oben behauptet, daß der Mensch richtig und naturgemäß singen könne, sobald er nur wolle: wie ist demnach ein nicht naturgemäßes Singen möglich? Hierauf gilt als Antwort: Alles hat sein bestimmtes Maaß und Ziel. So lange wir dieses nicht überschreiten, so lange

wir innerhalb der Schranken des Gewöhnlichen bleiben, so lange werden wir auch alle Funktionen richtig und naturgemäß verrichten; sobald wir aber diese Grenze überschreiten, sobald uns das Gewöhnliche nicht mehr genügt, treten wir in ein anderes Reich, welches gleichsam eine Copie des ersteren in einer höheren Potenz ist, nämlich in das Reich der Kunst ein, und gerade hier befinden wir uns in der Lage, es falsch machen zu können.

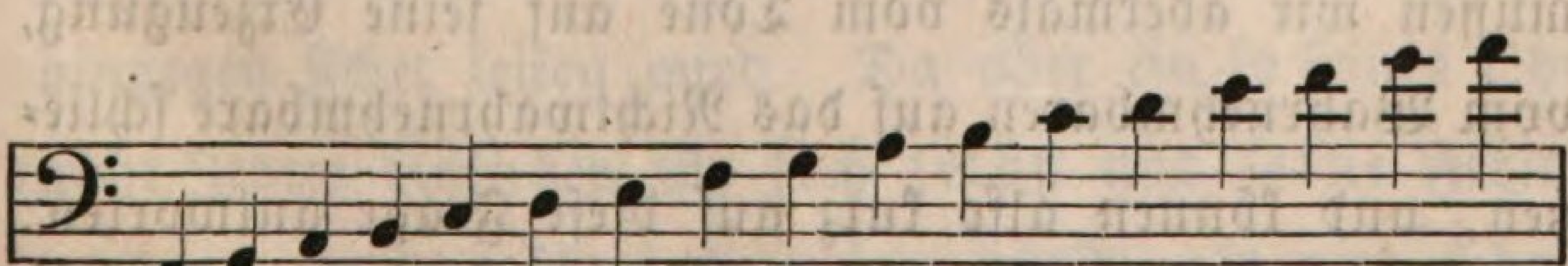
Aus dem soeben Gesagten geht nun hervor, daß der Mensch eine gewisse Anzahl von Tönen besitzt, welche er richtig singen kann, und daß es ihm Mühe kosten würde, wollte er sie falsch singen. Diese Töne, welche für die Folge von großer Wichtigkeit sein werden, wollen wir einstweilen Naturtöne heißen. Dieselben haben ungefähr den Umfang einer Oktav und liegen bei einer tiefen männlichen Stimme tiefer, als bei einer höheren. Da wir gewöhnlich in dieser Tonlage sprechen, so könnte man sie auch Sprach- oder Sprechtöne heißen. Es sind dieß die Töne der kleinen Baß-Oktav, der schönsten Lage einer kräftigen, männlichen Simme. Daraus erklärt sich die Erscheinung, daß das Tonsystem aller Völker des Alterthums anfänglich diesen Umfang hatte, weil für alle die menschliche Stimme, das erste und natürlichste Musik-Instrument — und zwar die kräftig männliche Stimme oder Bariton-Stimme — maaßgebend war, weil sie gerade diejenigen Töne repräsentirt, welche fast von allen Menschen

am leichtesten gesungen werden können. Nur die höhere menschliche Stimme — Tenor — wird diese Grenze nach Oben, und die tiefere — Baß — nach Unten um einige Töne überschreiten. Dem denkenden Volke der Griechen war auch dieses schon klar, denn ihr erstes Tonsystem hatte ziemlich den vorhin angegebenen Umfang; erst später wurde dasselbe nach Oben und Unten etwas erweitert, so daß es eine geraume Zeit folgenden Umfang hatte:



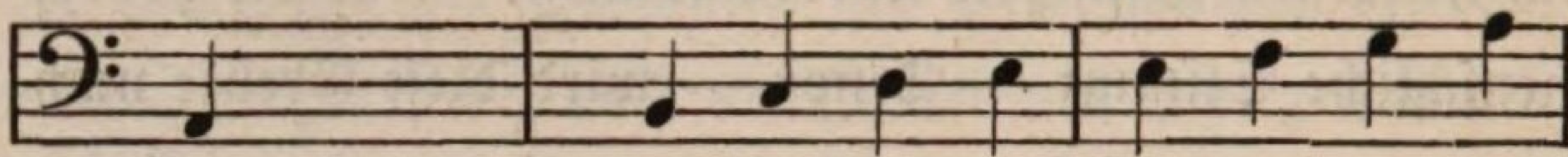
und wir sehen aus demselben, daß es alle Naturtöne in sich schließt, welche durch die verschiedenen männlichen Stimmlagen repräsentirt werden.

Später genügte auch diese Tonreihe nicht mehr, und man erweiterte sie abermals dadurch, daß man in der Höhe und Tiefe etwas zugab, so daß wir jetzt — Ausnahmen abgerechnet — für die verschiedenen männlichen Stimmen folgenden Tonumfang haben:



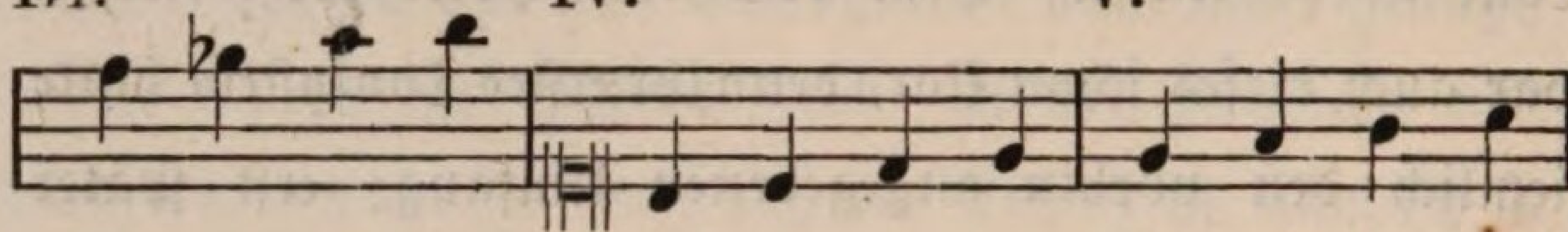
Das Tonsystem der Griechen hatte fast denselben Umfang mit Ausnahme der Tiefe:

I. Tetra chord. II.



Prostambanomenos. Hypaton. Meson.

III. IV. V.



Synemmenon. Diezeugmenon. Hyperbolaeon.

(S. Forkels „Geschichte der Musik".)

Wir sind also durch die Erweiterung des Naturtonsystems aus dem Bereiche des Gewöhnlichen in das Reich der Kunst getreten, insofern wir es jetzt mit der Nachahmung oder Nachbildung des Natürlichen zu thun haben, und wir könnten diese Töne, im Gegensatz zu den Naturtönen oder Sprechtönen, Kunsttöne heißen, obgleich es sich vorerst nur um die mechanische Erzeugung derselben handelt. In diesem Sinne genommen, könnte man auch das nachgeahmte Miauen einer Katze, das nachgeahmte Brüllen eines Löwen 2c. Kunsttöne heißen. Wie werden nun diese Thierlaute mittelst der menschlichen Kehle richtig erzeugt? Da wir die innern Vorgänge nicht sehen, so müssen wir abermals vom Tone auf seine Erzeugung, vom Wahrnehmbaren auf das Nichtwahrnehmbare schließen, und können also kurz auf diese Frage antworten: Je mehr der nachgeahmte Laut dem des Thieres gleichkommt, desto richtiger ist er erzeugt. Zugleich läßt sich aber auch wahrnehmen, daß beim Nachahmen ersteren

Thierlautes ein unnatürliches Hinaufziehen des Kehlkopfes, beim Nachahmen des letzteren hingegen ein unnatürliches Hinunterdrücken desselben stattfindet, und es ergiebt sich hieraus von selbst die Annahme, daß beim Singen die Kehle nicht aus ihrer natürlichen Lage kommen dürfe, so lange der Ton ein menschlicher sein soll.

Wie man es nun anzufangen habe, d. h. welches die innere Mechanik zur Erzeugung für schöne Töne sei, ist für den Sänger während des Singens einerlei; ja er würde nie zum Singen kommen, würde so zu sagen den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen, wollte er erst an die verschiedenen Muskelbewegungen ꝛc. denken. Für ihn gilt die weit einfachere, aber hochwichtige Regel: Singe die höchsten wie die tiefsten Töne so, daß sie den Charakter ihrer Naturtöne an sich tragen, und sie werden richtig erzeugt sein. Sonach wäre das Ohr, da es allein entscheiden kann, ob ein Ton gut oder schlecht sei, der beste Gesangslehrer; ja wir können noch hinzufügen, daß die beste Theorie nicht so viel ausrichtet, weil dieselbe den Schüler höchstens verwirren, ein feines Ohr hingegen sicher leiten wird. Da aber ein so feines Ohr nicht Jedem verliehen ist, sich selbst und seine Fehler zu hören immer schwieriger sein dürfte als umgekehrt, und selbst oft gut musikalisch Gebildete nicht immer im Stande sind, einen richtig erzeugten Ton von einem unrichtig erzeugten sogleich zu unterscheiden, indem diese

Fähigkeit bloß durch eigenes Singen und durch vielseitiges Beobachten Anderer gewonnen wird, so daß nicht nur das Ohr des Kenners, sondern sogar sein ganzes physisches Gefühl einen unrichtig erzeugten Ton gleich herausfindet, aus diesen Gründen bedarf Jeder, welcher Sänger werden will, eines Lehrers, und zwar eines praktisch gebildeten Lehrers. Er wird, vorausgesetzt, daß er selbst richtig singt, stets den Vorzug vor jedem noch so wissenschaftlich und theoretisch gebildeten Gesangslehrer verdienen. Er wird einfach die Methode der Singvögel effektuiren, d. h. er wird vorsingen, und es von seinem Schüler nachsingen lassen; wird sein Gehör empfänglich machen für den richtig erzeugten Ton dadurch, daß er ihm den unrichtig erzeugten entgegenhält. Wie aber, wenn der Schüler nicht so ohne Weiteres nachzusingen im Stande ist, oder wenn er sein Organ durch verkehrtes Singen in Unordnung gebracht hat? — Der bloß praktisch gebildete Gesangslehrer wird hier wenig thun können, nicht so der zugleich theoretisch gebildete. Er wird Mittel und Wege finden zu heilen und zu bessern, weil er sich der innern Erzeugung des Tones und seiner äußern Erscheinung bewußt ist, und wir ersehen hieraus, daß Theorie und Praxis sich gegenseitig die Hände reichen müssen, wenn etwas Gutes und Ganzes erwachsen soll. Es wird daher am rechten Orte sein, einen Blick in das Innere unseres Stimmorganes zu thun, und mit den wichtigsten Theilen dessel-

den einige Bekanntschaft machen, weil uns dieselbe in den Stand setzt, mit weit größerer Sicherheit vom Wahrnehmbaren auf das Nichtwahrnehmbare, von der Wirkung auf die Ursache, vom Tone auf seine Erzeugung zu schließen.

Wenn wir athmen, so saugen wir durch Mund und Nase Luft ein, und bringen dieselbe mittelst eines Kanales bis zur Lunge. Alle jene Theile nun, welche diesen Kanal bilden, oder mit demselben in irgend welcher Verbindung stehen, haben mehr oder weniger Einfluß auf den Ton. Diejenigen Theile, welche in unmittelbarer Beziehung zu diesem Kanale stehen, gleichsam die Wände desselben theilweise bilden, sind: Lippen, Zähne, Zunge, Backen, Gaumen, Schlundkopf, Kehlkopf, Luftröhre ꝛc. Die meisten dieser Theile sind mit der sogenannten Schleimhaut überzogen, welche von einem wesentlichen Einfluß auf den Ton ist. Andere Theile, welche nicht in unmittelbarer Verbindung mit diesem Kanale stehen, also von der ein- und ausströmenden Luft unberührt bleiben, sind verschiedene Knorpel und Muskeln. Alle diese Theile nun könnte man in zwei Hauptklassen bringen, nämlich in tonerzeugende oder tongebende, und in tongestaltende oder tonformende. Die ersteren befinden sich zwischen der Lunge und dem Kehlkopfe; die letzteren beginnen von da, und endigen mit den Lippen. Die tongebenden Theile sind

unsern Blicken entzogen, während wir die tongestaltenden beobachten können. Nun tritt aber der Fall ein, z. B. beim Blasen eines Hornes oder einer Trompete, daß wir die tonerzeugenden Theile außer Thätigkeit lassen, während wir die tongestaltenden in tonerzeugende umwandeln, und auf diese Weise eine künstliche Stimmritze uns bilden, nämlich durch die Lippen, deren Thätigkeit wir beobachten können, was für die Folge von wichtiger Bedeutung sein wird. Ehe wir aber näher auf diese Erscheinung eingehen, werden wir vorerst die oben genannten Theile unseres Stimmorganes genauer betrachten.

1) Die Lungen, zwischen welchen sich das Herz befindet, sind drüsenartige Organe; sie dienen in Verbindung mit der atmosphärischen Luft zur Bereitung des rothen Blutes, und treten mit derselben in Communikation durch die

2) Luftröhre. Dieselbe besteht aus drei Theilen:

a) aus den Luftröhren-Aesten (Bronchien),

b) aus der eigentlichen Luftröhre, und

c) aus dem Kehlkopfe.

Die Luftröhrenäste kommen aus beiden Lungenflügeln. Durch ihre Vereinigung entsteht die eigentliche Luftröhre. Sie ist aus 18 bis 20 elastischen, knorpeligen, nach hinten offenen Ringen zusammengesetzt. Der Kehlkopf bildet den obersten Theil der Luftröhre, und ist zugleich das Hauptorgan zur Erzeugung des Tones. Er ist aus sechs ungleich

großen Knorpelstücken zusammengesetzt und bildet gleichsam einen oben weiten und unten sich verengenden Kanal, welcher hinten platt und vorn elliptisch gewölbt ist. Der erste und größte dieser Knorpel ist der Schildknorpel; derselbe besteht aus zwei Platten, welche sich in einer spitzen Kante miteinander verbinden. Diese Kante ist am Halse bemerkbar und heißt Adamsapfel. Die großen Hörner, welche hinten in die Höhe ragen, sind zwei Fortsätze des Schildknorpels, und werden durch starke Bänder an das Zungenbein befestigt.

Der zweite größte Knorpel ist der Ringknorpel, welcher unter dem Schildknorpel liegt und einem Siegelringe gleicht, dessen Platte aber nach hinten sieht. Die hintere Wand des Kehlkopfkanales wird bloß durch den hintern Theil des Ringknorpels gebildet; auf ihm stehen die beiden Gießkannenknorpel. Durch sie kann die Stimmritze erweitert und verengert werden. Die obern Spitzen der Gießkannenknorpel werden durch zwei länglich kleine Knorpelstückchen verlängert, die Santorin'schen Knorpel genannt.

In dem Kehlkopfe befinden sich vier elastische Bänder, Stimmbänder genannt. ohne welche ein Thon nicht möglich ist. Sie bilden ein oberes und unteres Paar, und liegen in geringer Entfernung übereinander; jedoch nicht in einer Linie. Den Raum, den sie zwischen sich lassen, heißt man die Taschen. Das untere Paar (die wahren

Stimmbänder genannt) ist stärker, als das obere (falsche Stimmbänder). Durch Anspannung nähern sich die Ränder dieser Bänder mehr oder weniger, und die Oeffnung, die sie zwischen sich lassen, heißt Stimmritze. Dieselbe ist im ruhenden Zustande natürlich weiter; beim Singen hingegen verändert sie ihre Länge, Weite und Form. Da wir ein oberes und unteres Stimmbänderpaar haben, so giebt es auch eine obere und untere Ritze. Das obere Paar hat jedoch nach den Anschauungen der bewährtesten Physiologen keinen Antheil an der Stimmerzeugung, sondern nur das untere Paar.

Am obern Ende des Kehlkopfes befindet sich der Kehldeckel. Derselbe besteht aus einer Knorpelplatte, welche auf der unteren Seite konvex und auf der obern konkav ist. Mittels des Kehldeckels kann der Kehlkopf geöffnet und geschlossen werden. Er steht etwas schief, ist mit dem untern vordern Theile an der Zungenwurzel befestigt, während der obere und hintere Theil freisteht, so daß die Luft ungehindert ein- und ausströmen kann.

Der Schlund oder die Rachenhöhle ist der hinterste Theil der Mundhöhle. Hier tritt die ausgeathmete Luft, sowie der Tonstrahl zuerst ein.

Unter den tonformenden Theilen ist die eigentliche Mundhöhle, und zwar der obere Theil, der Gaumen, welcher sich in einen harten und weichen theilt, der wichtigste Theil. Er ist von der Rachenhöhle durch das Gaum-

segel theilweise geschieden. Dasselbe ist in der Mitte etwas verlängert und heißt Zäpfchen. Während des Sprechens und Singens verändert dasselbe seine Form und Lage, wodurch der Ton artikulirt wird. Die übrigen Theile, z. B. Zunge, Zähne, Lippen ꝛc., bedürfen keiner weiteren Beschreibung.

Unter den Muskeln, wodurch der Kehlkopf Bewegung erhält, sind besonders der Ringschildknorpelmuskel, der Ringgießbeckenmuskel, und die nach außen in den Stimmbändern liegenden Schildgießbeckenmuskeln zu erwähnen. Der Kehldeckel besitzt einen kleinen Muskel, welcher denselben niederzuziehen vermag. Außer diesen besondern Kehlkopfmuskeln kommen noch die Aufwärts- und Niederzieher in Betracht. (Fig. 1.)

So hätten wir denn die wichtigsten Theile des Stimmapparates kennen gelernt. Obgleich wir die Funktionen derselben nicht immer mit Bestimmtheit angeben können indem sie unsern Blicken entzogen sind, so berechtigt doch eine anatomische Kenntniß des Stimmorganes zu manchen Annahmen und Vermuthungen, die man außerdem nicht hätte wagen können. Aus diesem Grunde möchte es gut sein, vor Beginn der Funktionslehre dieser Theile, — da dieselbe ihrer Natur nach zur Schalllehre zählt — Etwas aus der Lehre vom Schall voranzuschicken.

Alles, was wir durch den Gehörsinn wahrnehmen, heißen wir im Allgemeinen Schall. Der Schall ist eine Erschütterung oder Schwingung der Theile eines Körpers. Die Erschütterung derselben geschieht durch Bestreichen, Zupfen, Stoßen, Schlagen rc., oder wenn man die Luft schnell ausdehnt oder zusammenpreßt, und durch enge Oeffnungen oder Schärfen zwängt, wie z. B. beim Klatschen, Schießen, Rollen des Donners, bei Orgeln und Blasinstrumenten. Nur elastische Körper bringen Schall hervor, und zwar um so stärker, je mehr mit ihrer Elastizität auch ein gewisser Grad von Sprödigkeit und Spannung der Theile verbunden ist.

Die Erschütterung eines schallenden Körpers besteht in gewissen wellenförmigen und pendelartigen Schwingungen seiner Theile, welche nach Beschaffenheit der Materie und den verschiedenen Spannungen seiner Theile, und nach der Art, wie sie in Erschütterung gebracht werden, verschieden sein können, also bald schneller, bald langsamer, bald stärker, bald schwächer, bald regelmäßig, bald unregelmäßig, und für das Ohr bald angenehm, bald unangenehm sein können. Daher erhält der Schall auch verschiedene Namen, wie z. B. Geräusch, Gerassel, Krachen, Knistern rc. Sind die Schwingungen eines elastischen Körpers regelmäßig und dabei noch etwas anhaltend, wie z. B. bei einer Glocke, so wird der Schall Klang genannt. Wird bei dem Klang der Körper zugleich Rück-

sicht genommen auf Höhe und Tiefe, z. B. bei Saiten- und Blasinstrumenten, Gesang 2c., so heißt er Ton.

Unter allen Arten des Schalles ist der Ton für das Ohr angenehm und merkwürdig um so mehr, weil die Musik auf ihn sich gründet.

Die Höhe und Tiefe eines Tones hängt ab von der schnelleren und langsameren Schwingung der Theile eines Körpers in einer bestimmten Zeit, z. B. in einer Sekunde. Je mehr Schwingungen in einer Sekunde, desto höher wird der Ton sein, und umgekehrt.

Die Menge der Schwingungen, also auch die Höhe und Tiefe der Töne bei Saiteninstrumenten, hängt immer ab von der Länge, Dicke und Spannung der Saiten. Die Erfahrung giebt hierüber folgende Regeln:

1) Saiten von gleicher Länge, Dicke und Spannung machen in gleichen Zeiten gleich viel Spannungen und geben einerlei Ton.
2) Von gleich dicken und gleich gespannten Saiten macht die kürzere mehr Schwingungen und giebt höhere Töne.
3) Bei gleich langen und gleich stark gespannten Saiten bringt die dünnere in gleicher Zeit mehr Schwingungen hervor und tönt höher.
4) Von gleich dicken und gleich langen Saiten bringt diejenige die meisten Schwingungen und den höchsten Ton hervor, welche die größte Spannung hat.

Bei den Blasinstrumenten ist es die Luft, welche den Ton bewirkt, und wie bei den Saiteninstrumenten hängt hier die Höhe und Tiefe der Töne von der Länge, Dicke und Dichtigkeit der Luftsäule, wie auch von der Kraft ab, mit welcher die Luft gegen Schärfen gepreßt, oder sonst in schnellere und langsamere Erschütterung gesetzt wird.

Bei Orgelpfeifen z. B. ist das Verhältniß der Länge und Dicke derselben wie bei Saiten zu beobachten. Bei Flöten, Klarinetten 2c. wird die erschütterte Luftsäule in denselben durch die nach ähnlichem Längenverhältnisse der Fingeröffnungen und Klappen verlängert oder verkürzt; bald auch die Luft mehr oder weniger stark durch die Mundöffnungen gepreßt; oft werden auch noch Zwischenstücke eingesetzt, wenn die Töne tiefer oder höher werden sollen.

Ist die Erschütterung eines Körpers stark, und werden viele Theile und eine große Luftmasse mit erschüttert, so wird der Ton auch stark. Die Stärke des Tones hängt ab von der Elastizität des schallenden Körpers, von der Menge der tönenden Theile, und von der Kraft, womit die Theile des Körpers erschüttert werden."

Durch die Lehre vom Schall ist also zur Genüge nachgewiesen, wie ein Ton überhaupt in der Natur erzeugt wird. Da nun unter allen lebenden Wesen der Mensch

allein die Fähigkeit besitzt, die verschiedenartigsten Naturlaute oft täuschend nachzuahmen, so können wir unbedingt annehmen, daß dieser nachgeahmte Laut oder Ton in der menschlichen Kehle auf ähnliche Weise hervorgebracht wird; indem gleiche Wirkungen immer gleiche Ursachen voraussetzen. Zwar ist der menschliche Ton seiner innern Natur nach ein eigenthümlicher und wesentlich verschiedener, aber dem Wesen seiner Erzeugung nach ein ähnlicher, und darum handelt es sich hier zunächst. Die meiste Aehnlichkeit nun haben in dieser Beziehung die Blasinstrumente mit unserem Sprachorgane, und unter diesen vorzugsweise die Orgel.

Unsere Lunge stellt nämlich einen Blasbalg vor, aus dem die Luft gepreßt wird, welche dann bei ihrem Durchgange durch die Luftröhre, die wir allenfalls mit einer Orgelpfeife vergleichen könnten, den Ton hervorbringt. Würde die Luft in einer Orgelpfeife oder überhaupt in einer Röhre in gleicher Richtung ein- oder ausströmen, ohne auf ihrem Wege irgend eine Unterbrechung oder Zerschneidung rc. zu erleiden, so entstände kein Ton. Aus diesem Grunde befindet sich an jeder Orgelpfeife unten ein Querschnitt mit einer einwärts stehenden Kante, an welcher sich die einströmende Luft bricht oder vielmehr durchschneidet, und so die über diesem Querschnitte befindliche Luftsäule in Schwingung versetzt. Die Höhe und Tiefe des Tones hängt von dem Volumen dieser

Luftsäule ab. Jede Pfeife giebt einen bestimmten, nach ihrer Länge und Dicke nur ihr eigenen Ton, welchen wir Naturton heißen könnten. Durch ein stärkeres Hineinblasen wird man allerdings die nächst höhere Oktave hören, aber nie wird die Bildung einer Scala möglich sein. Es giebt deshalb keine Orgel, überhaupt gar kein musikalisches Blasinstrument, wo durch stärkeres oder schwächeres Blasen die Höhe und Tiefe des Tones bezweckt wird. Wir verkürzen oder verlängern, verengen oder erweitern die Röhre, oder wir thun beides zugleich.

Die Luftröhre stellt nun auch eine Orgelpfeife vor, deren Anfang aber nicht da, wo die beiden Bronchien sich vereinigen, sondern weiter oben an der verengten Kehlkopföffnung zu suchen ist, während wir die beiden Bronchien und die eigentliche Luftröhre bloß als Luftbehältniß, Windkasten, Luftvorrathskammer 2c. uns zu denken haben.

Es kann also nach den Gesetzen der Tonbildung in Röhren durch Luftströmung kein Ton in der eigentlichen Luftröhre entstehen, und der Ausdruck Brustton ist daher entweder Täuschung, oder ein Ausdruck für die tiefsten Töne (siehe S. 66) der menschlichen Stimme. Die in der Luftröhre enthaltene Luft tritt als solche in den Kehlkopf und strömt als Ton wieder aus. Kommt zu viel Luft auf einmal in den Kehlkopf, so kann dieselbe unmöglich alle in Ton verwandelt werden, und

sie verläßt als Luft den Kehlkopf wieder, was man bei ungeschulten Sängern häufig wahrnehmen kann. Dieser Uebelstand würde sich auch bei der Orgel zeigen, wäre derselbe nicht schon durch den Bau der Pfeifen beseitigt. Der Theil der Pfeife nämlich, in welchen die Luft von der Windlade aus zuerst dringt, ist bedeutend enger, als der oberhalb des Querschnittes befindliche Theil, was einen zu massenhaften Luftstrom verhindert, denselben aber intensivere Kraft verleiht. Ganz ähnlich ist die menschliche Kehle gebaut. Die eigentliche Luftröhre bildet eine weite Röhre. Die in derselben enthaltene Luft strömt nun nicht mit gleicher Dicke in den Kehlkopf, sondern wird durch die verengte Stimmritze gepreßt. Dieser Umstand macht es möglich, daß wir viele Sekunden lang mit der größten Kraft singen können, ohne frisch zu athmen. Da nun die menschliche Kehle so große Aehnlichkeit hat mit einer Orgelpfeife, so ließe sich im Inneren des Kehlkopfes auch ein Querschnitt mit einer einwärts stehenden Kante vermuthen, um die einströmende Luft zu durchschneiden, und so den Ton zu erzeugen.

Diese Vermuthung wäre ganz vernünftig und richtig, wenn uns die Anatomie nicht eines Andern belehrte. Sie sagt nämlich, daß im Kehlkopf kein Querschnitt sich vorfindet, daß vielmehr die Stimmritze einen Längsschnitt bildet; rechtfertigt aber doch obige Vermuthung insofern, als sie uns das Vorhandensein der sogenannten Stimm-

bänder als bloß zur Bildung des Tones dienend erklärt, und auf diese Weise ein Aequivalent bietet. Wo sich also der Ton bildet, hätten wir zur Genüge dargethan, und wir könnten deshalb die weitere Frage stellen: Wie bildet sich der Ton in der menschlichen Kehle?

Schon Seite 15 wurde erwähnt, daß wir die tongestaltenden Theile in tongebende verwandeln können, und auf diese Weise eine künstliche Stimmritze uns bilden, deren Thätigkeit unseren Blicken nicht entzogen ist. Wollen wir nämlich auf einem Horn ꝛc. blasen, so ziehen wir die Lippen mehr oder weniger aneinander, pressen dann die im Munde befindliche Luft hindurch und leiten sie mittels eines sogenannten Mundstückes in das betreffende Instrument. Würden wir die Luft bloß in das Mundstück blasen (ähnlich, wie wenn wir zu warme Speisen blasen), so dürfte schwerlich ein Ton entstehen. Das Tonerzeugende sind also hier die Lippen, welche aneinander gepreßt und durch die Luft in Schwingungen versetzt werden, während das Instrument selbst mehr ein Tongestaltendes ist. Ein Hornist ꝛc. wird also Alles, was er zu blasen hat, im Geiste mitsingen müssen, indem er seinem Instrumente schon den Ton mitzutheilen hat, welchen es geben soll. Der Erzeugung dieses Tones geht also ein geistiger Akt voran, während bei einem Tasteninstrumente die Tonerzeugung eine rein mechanische ist. Ein Hornbläser ꝛc. muß sich also das Tonverhältniß ebenso

gut im Geiste vorstellen können, wie ein Sänger; denn wer nicht im Stande ist, dieses zu thun, kann weder nach Noten singen, noch blasen, wohl aber Klavier spielen. Aehnlich wie mit den Lippen, wird nun der Ton in der menschlichen Kehle erzeugt. Die Stimmbänder ziehen wir mehr oder weniger aneinander, indem wir sie spannen, versetzen dieselben in Schwingung, indem wir die Luft durchpressen, und veranlassen so den Ton.

Unsere Kehle ist demnach kein reines Blasinstrument, sondern nimmt an der Natur der Saiteninstrumente Theil, und eben diese Doppelnatur ist es nun, was oft so widersprechende Urtheile veranlaßt, weil eine einseitige Auffassung als bloßes Blasinstrument nothwendigerweise andere Folgerungen und Konsequenzen nach sich zieht.

Würden wir das Tonformende bei der Tonbildung mittels der Lippen weglassen, d. h. würden wir ohne Instrument bloß mit den Lippen trompeten, so dürfte dieser Ton nicht besonders auf musikalische Schönheit Anspruch machen. Er erhält erst seine Veredelung durch das Tonformende, welches hier das Instrument ist. Sonach ist der Charakter eines Tones mehr oder weniger abhängig von dem Stoffe und der Form des Instrumentes. All die erwähnten Instrumente nun, wie z. B. Horn, Trompete, Posaune 2c., sind metallene, gewundene Röhren,

welche anfangs eng, aber gegen das Ende zu immer mehr sich erweitern. Der Stoff dieses Instrumentes giebt also dem Tone seine Klangfarbe, während die anfangs enge Röhre demselben intensivere Kraft verleiht. Wäre dieses nicht der Fall, so müßte der Ton einer papiernen oder hölzernen Trompete 2c. gleich dem Tone einer metallenen sein, und die Stärke desselben müßte bei umgekehrter Construktion eine gleiche sein, was aber beides erfahrungsgemäß nicht der Fall ist. Da nun Farbe und Kraft des Tones abhängig sind von dem Stoffe und der Form der Instrumente, so müssen auch Theile des Instrumentes mehr oder weniger mitschwingen, d. h. es muß jedem Tongebenden nicht nur Tonformendes, sondern auch ein Tonverstärkendes beigesellt sein. Dieses Tonverstärkende heißen wir Resonanz.

Bei Blasinstrumenten bilden die Wände der Röhre, vorzüglich bei den Blechinstrumenten, der sogenannte Trichter eine Art Resonanz.

Der aus dem Kehlkopfe tretende Ton ist nun seiner Farbe und Stärke nach kein anderer, als der mit den Lippen erzeugte, und wie dieser, bedarf er ebenso sehr einer Veredelung und Verstärkung; diese erhält er in der Rachen- und Mundhöhle, welche bei näherer Betrachtung ebenfalls eine anfangs engere und sich mehr und mehr erweiternde Röhre vorstellt, und deren Resonanz vorzüglich die Zähne und der harte Gaumen bilden. (siehe Fig. 1.)

Da nun diese Röhre keine feststehende ist, sondern durch

Bewegung der Lippen, der Zunge und des Unterkiefers einer Veränderung unterliegt, so kann es leicht geschehen, daß diese Veränderung von der ursprünglichen Form dieser Röhre zu sehr abweicht, also gleichsam als eine Verbiegung dieser Röhre zu betrachten ist, wodurch die regelmäßigen Schwingungen der Tonwellen nicht nur unterbrochen, sondern auch verhindert werden, zum tonverstärkenden — Resonanz — zu gelangen, weshalb der Ton eine wesentliche Beeinträchtigung seiner Farbe und Kraft erleidet.

Daraus ergeben sich für den Sänger zwei hochwichtige Umstände, nämlich:

1) die richtige Führung des Tonstrahles, und
2) die richtige Stellung des Mundes; worüber im praktischen Theile dieses Werkchens ausführlicher die Rede sein wird.

Ist im Bisherigen nachzuweisen versucht worden, wo und wie sich der Ton bildet, so hat die Theorie nur noch festzustellen, wie viel Töne sich durch die menschliche Kehle erzeugen lassen. Fassen wir diese Frage in ihrer weitesten Bedeutung auf, so lassen sich sehr viele Töne durch die menschliche Kehle hervorbringen, die sich sowohl ihrer Höhe und Tiefe, als auch der Farbe und Stärke nach sehr von einander unterscheiden. Allein um solche Tonverschiedenheit kann und darf es sich hier nicht handeln, sonst wäre ja jeder Stimmbegabte schon ein vor-

trefflicher Sänger; sondern um die größtmögliche Tonähnlichkeit, denn sie bildet eine der Haupteigenschaften eines gebildeten Sängers. Es können also nur jene Töne gemeint sein, die den Charakter ihrer Naturtöne (S. 13) an sich tragen, oder welche überhaupt noch menschliche Singtöne genannt zu werden verdienen.

Eine ganz bestimmte Antwort bezüglich des Umfangs läßt sich also hier kaum geben, da der Stimmumfang sich nach der Individualität richtet, also bald von größerer, bald von kleinerer Ausdehnung sein kann; doch dürfte eine ausgebildete Stimme durchschnittlich den Umfang von zwei Oktaven haben. Der berühmte Tenorist Raff (Münchner Hofopernsänger) beherrschte die Töne vom tiefen Baß G bis zum hohen Tenor C mit Kraft und Anmuth; und Ludwig Fischer in Wien, für den Mozart den Osmin in der „Entführung“ geschrieben, sang die Töne vom tiefen Baß D bis zum hohen Tenor A mit voller Stimme. Beide großen Sänger hatten also $2^1/_2$ Oktave Stimmumfang. Lassen wir nun die Töne zweier Oktaven von einem mit guter Stimme begabten Naturalisten singen, so werden wir eine sehr große Verschiedenheit derselben bezüglich der leichtern oder schwerern Ansprache, der Stärke, der Farbe und Form bemerken. Wir werden

1) finden, daß er eine Reihe von beiläufig acht Tönen mit Leichtigkeit hervorbringen kann. Da diese Reihe

von acht Tönen so ziemlich die Mitte der vorhin genannten hält, so heißen wir sie Mitteltöne; die darüber liegenden die hohen, und die darunter liegenden die tiefen Töne.

2) Werden wir die Wahrnehmung machen, daß er bei Ueberschreitung dieser Grenze ein Widerstreben und Drücken im Halse fühlt, und daß er, um einer zu großen Anstrengung zu entgehen, gleichsam eine Verrückung mit seiner Kehle macht, und häufig den Kopf aufwärts hebt.

3) Werden wir sehen, daß die Mitteltöne an Kraft die übrigen überbieten;

4) daß wir, wenn wir Formausdrücke wählen, die tiefen Töne breit, die Mitteltöne rund und die hohen Töne spitzig nennen könnten; und daß wir endlich

5) die tiefen Töne mit klanglos, die Mitteltöne mit hell und die hohen mit gellend bezeichnen müssen.

Diese Erscheinung zeigt sich mehr oder weniger fast bei allen Menschen, und muß eben deshalb von besonderer Bedeutung werden, indem sie uns erkennen lehrt, daß wir eine gewisse Reihe von Tönen ziemlich gut und schön, also auch richtig zu singen im Stande sind, während bei den höher und tiefer liegenden das Gegentheil der Fall ist. Der Umstand nun, daß die richtig gesungenen gerade die Mitteltöne sind, die wir nach Seite 10 Sprach- oder Sprechtöne nannten, und daß die unrichtig gesungenen

immer auf gleiche Weise es sind, d. h. daß verschiedene Menschen dieselben Töne gleich fehlerhaft singen, erhöht noch obige Bedeutung, und verleiht den vorkommenden Fehlern und Mängeln ein besonderes Interesse; denn die Mitteltöne werden uns deshalb gleichsam zur Chablone, und die Fehler und Mängel zeigen uns das natürliche Bestreben jedes Menschen, die tiefen Töne unten, und die hohen oben zu suchen.

Läßt man die nämliche Tonreihe von einem wirklichen Kunstsänger vortragen, so wird man

1) wahrnehmen, daß er alle Töne mit ziemlich gleicher Leichtigkeit hervorzubringen im Stande ist;
2) daß er weder nöthig habe den Kopf zu senken, noch zu heben, und daß endlich
3) alle Töne bezüglich ihrer Stärke und Farbe eine große, ja oft täuschende Aehnlichkeit haben, was ihn wesentlich von einem sogenannten Natursänger unterscheidet.

Wenn es nun wahr ist, daß gleiche Wirkungen gleiche Ursachen bedingen, so liegt der Schluß sehr nahe, daß die Töne des Kunstsängers, da sie sämmtlich in ihrer äußeren Erscheinung — also in ihrer Wirkung — so ähnlich sind, auch nach gleicher oder ähnlicher Ursache entstanden sein müssen, also gleiche Erzeugung voraussetzen. Die Wahrheit dieses Satzes würde keine Beschränkung erleiden, wenn wirklich alle Töne eines Kunstsängers gleich wären.

Nun haben aber dieselben weder eine mathematische Gleichheit, noch sind sie für das Ohr des Kenners gleich. Für ihn sind dieselben drei Hauptunterschiede, bloß in einem kleineren Maaßstabe, noch vorhanden, wie wir sie bei einer nicht ausgebildeten Sttmme vorfanden (siehe S. 31). Es bleibt also auch bei der täuschendsten Aehnlichkeit dennoch ein mathematischer und sogar akustischer Unterschied.

Diese Erscheinung wird deshalb von ebenso großer Bedeutung, wie jene Seite 31 erwähnte, indem uns die angegebene Verschiedenheit einestheils eine Veränderung in der Tonerzeugung andeutet, während die Aehnlichkeit uns anderntheils daran erinnert, daß wir aus Schwarz nicht Weiß machen dürfen; daß der Kunstsänger den Ton nicht unten zu suchen habe, wenn der Natursänger denselben oben sucht.

Fassen wir also die Erscheinungen, die sich beim Kunstsänger wie beim Natursänger ergeben, nochmals ins Auge, so sehen wir aus ihrer beiderseitigen Vergleichung noch ferner, daß die tiefsten und höchsten Töne in gar mancher Beziehung eine größere Aehnlichkeit unter sich haben, als mit den Mitteltönen, daß also auch ihre Erzeugung ähnlicher sein müsse. So wie man vom Schatten eines Körpers auf die Form desselben schließen kann, so läßt sich auch, wenn gleich nicht mit jener Gewißheit, von den Eigenschaften eines Tones auf seine Erzeugung oder viel-

mehr auf seine erzeugenden Theile schließen. Wir finden die Mitteltöne gefüllter, massenhafter und schwerer als die übrigen. Da uns nun aus der Lehre vom Schall noch bekannt ist, daß ein Ton um so massenhafter wird, je mehr Theile mitschwingen, so möchte die Annahme als gerechtfertigt erscheinen, daß eine totale und parzielle Schwingung der Stimmbänder die nächste Ursache dieser Erscheinung sein dürfte.

Da dieser Umstand von der größten Wichtigkeit ist, weil sich auf eine richtige Annahme über parzielle und totale Schwingungen der Stimmbänder einzig und allein ein naturgemäßer Gesangsunterricht gründet, so wird es nöthig sein, etwas länger bei diesem Gegenstande zu verweilen.

Unsere Kehle ist nicht bloß ein Werkzeug zum Athmen, sie ist zugleich ein Werkzeug zum Sprechen und Singen, ein Instrument zur Verkörperung und sinnlichen Wahrnehmbarmachung unserer Gedanken und Gefühle. Da die Bestimmung der Kehle eine so vielfache und wichtige ist, so muß auch demgemäß ihre Konstruktion sein, und wirklich findet sich kein Glied am menschlichen Körper, welches geschmeidiger und biegsamer wäre, weil eben ihr verschiedener Gebrauch eine solche Biegsamkeit und Geschmeidigkeit nöthig macht. Wir können den Kehlkopf verkürzen, verengen und erweitern, kurz nach allen Seiten drehen und wenden, und es gehört kein sonderlicher Scharfsinn dazu, wenn man annimmt, daß der Kehlkopf

diese Fähigkeiten deshalb besitzt, weil sie zur Ausübung seiner Funktionen nothwendig sind. Wir dürfen also nicht nur, sondern müssen sogar unwillkürlich von dieser Fähigkeit Gebrauch machen. Diese Verengung und Erweiterung, Verlängerung und Verkürzung der Luftröhre und des Kehlkopfes würde aber wenig oder gar nichts zur Höhe oder Tiefe der Töne beitragen, wenn nicht zugleich die Stimmbänder und die Stimmritze die nöthige Veränderung erhielten, da ja nach unserem System die Kehle kein reines Blasinstrument ist. — Wie nun bereits schon erwähnt, wird der Ton in unserer Kehle dadurch erzeugt, daß wir die Stimmritzlippen, welche durch den Rand der Stimmbänder gebildet werden, mehr oder weniger einander nähern und die Luft durchpressen. Berühren sie sich ganz wenig und schwingen sie ihrer ganzen Länge nach, ohne daß wir dabei das Gefühl des Auf- und Niederziehens des Kehlkopfes oder irgend einer Spannung haben, so entsteht der tiefste der sogenannten Mitteltöne. Beim nächst höheren Tone nähern sie sich etwas mehr, was aber für das physische Gefühl kaum bemerkbar ist. Erst beim 4. oder 5. Tone verspüren wir eine kleine Anspannung der Stimmbänder. Auf diese Weise erhalten wir eine Scala von circa acht Tönen. Plötzlich wollen nun die Töne nicht mit jener Leichtigkeit mehr ansprechen, und wir müssen zu jedem nächst höheren Ton unverhältnißmäßig mehr Kraft anwenden. Dieses Mißverhältniß ge-

staltet sich ungefähr folgend: Bezeichnen wir z. B. die Kraft, welche wir zu dem tiefsten dieser Töne anwenden müssen mit der Zahl 1, so brauchen wir zur Sekunde die Kraft 2 u. s. w. und zur Oktav die Kraft 8. Zur None sollten wir demgemäß die Kraft 9 anwenden müssen. Dieß ist aber nicht der Fall, sondern wir müssen die Kraft 18 anwenden. Es steht also nach einer Anzahl von entweder sieben oder acht oder neun Tönen ein Mißverhältniß zwischen der Kraftanwendung im Vergleich zur Höhe der Töne. Wir erklären uns diese Erscheinung zunächst so, daß wir sagen, Alles hat sein Maaß und Ziel. Legen wir zu einer Last von zwei oder drei Centner, die wir mit Anwendung all unserer Kraft zu tragen im Stande sind, nur noch wenige Pfunde, so wird uns diese neue kleine Bürde zu Boden drücken, weil wir für sie keine Widerstandsfähigkeit mehr besitzen. Hören wir aber auch, was der gelehrte Professor J. Müller in seiner Physiologie darüber berichtet:

„Ich habe bemerkt, daß zuweilen die leichte Erhe-
„bung des Tones durch geringe Verstärkung des Luft-
„druckes bei einer gewissen Höhe seine Grenze er-
„reichte, und daß zur nächsten Erhöhung um nur
„einen halben Ton eine ganz unverhältnißmäßige
„Verstärkung des Luftdruckes nöthig war.“

Das Verhältniß des Luftdruckes auf die Wassersäule, um Töne zu erzeugen mit einem ausgeschnittenen Kehlkopfe, war nämlich folgendes:

c (das mittlere Tenor-C) = 10, cis = 11, d = $12^1/_2$, dis = 24.

An einer anderen Stelle desselben Werkes heißt es:

„Ein Uebelstand ist, daß sich die Bänder (Stimm-
„bänder) durch Gewichte nicht gut in ganz gerader
„Richtung spannen lassen, ohne daß andere Theile ei-
„nigen Widerspruch leisten. Bei dem Ausspannen der
„Stimmbänder von der Cartilago thyreoidea (Schild-
„knorpel) aus wirkte das elastische Gewebe zwischen
„Cartilago thyreoidea und cricoidea (Singknorpel)
„nach einer Seite hin hindernd, und bewirkte einen
„Abzug der Spannung; man kann dieß elastische Ge-
„webe durchschneiden, dann wirkt noch immer das Ge-
„lenk zwischen Cartilago cricoidea und thyreoidea
„hindernd; man kann auch diese Gelenkverbindung
„lösen, aber auch dann bleiben die Töne bei stärkerer
„Spannung fast immer unter den geforderten Tönen
„wenn die Flageolettöne vermieden werden."

Obwohl wir diese Versuche bloß an ausgeschnittenen Kehlen machen können, so sehen wir doch aus diesen hindernden Muskeln u. s. w. daß es organisch unmöglich ist, eine Tonreihe von zwei Oktaven bloß durch Spannung der Stimmbänder mit ganzer Länge zu erzeugen. Zwar können wir vermöge der Willenskraft diese Hindernisse gewaltsam durchbrechen, aber die Folgen werden hievon nicht ausbleiben Häufige Heiserkeit, ja sogar Stimm-

verlust werden sich über kurz oder lang einstellen. Es sei mir daher nochmals erlaubt, vor allen jenen Gesangslehrern zu warnen, welche dieser Art zu singen das Wort reden, und deren Prinzip das anfangs erwähnte ist:

„Singe den höchsten Ton, wie den tiefsten."

Für die hohen Töne hat uns die Natur andere Mittel verliehen, die wir meist anwenden, ohne es nur zu wissen oder uns darüber Rechenschaft geben zu können. Es ist nämlich anatomisch erwiesen, daß uns durch besondere Knorpel und Muskeln die Möglichkeit gegeben ist, die Stimmbänder zu verkürzen und die Stimmritze zu verengen. Tritt also jener Fall ein, wo es nicht mehr gelingen will, die Töne mit bloßer Spannung der Stimmbänder ihrer ganzen Länge nach zu erzeugen, so verengen und verkürzen wir die Stimmritze und die Stimmbänder, weil bei

---

Anmerk. Obwohl von mancher Seite geltend gemacht wird, daß eine engere und weitere Stimmritze nichts zur Höhe oder Tiefe der Töne beitrage, sondern bloß die Ansprache erleichtere oder erschwere, so muß ich doch entschieden bei der oben ausgesprochenen Ansicht beharren. Wir können uns jeden Augenblick davon überzeugen, wenn wir z. B. die Finger ausstrecken, wo dann die sich berührenden Ränder der Finger eine Art Stimmritze bilden. Blasen wir nun in irgend eine dieser so entstandenen Ritze, z. B. in die des Zeige- und Mittelfingers, zwischen dem ersten und zweiten Fingergelenk, so entsteht ein Ton. Drücken wir mit Hülfe der anderen Hand die beiden Finger enger aneinander, so entsteht ein Ton, welcher eine Terz, Quarte u. s. w. höher sein kann. Freilich ist zu diesem Experimente eine zu knöcherne und magere Hand nicht wohl geeignet.

gleicher Spannung und engerer Stimmritze u. s. w. die gleiche Stärke eines Luftstromes einen höheren Ton giebt.

Nicht Allen ist es jedoch möglich, ihren Tonumfang auf diese Weise zu erweitern; Viele bedienen sich nämlich des sogenannten Falsettes, eines Tones von eigenthümlichem Klangcharakter, welcher Ton durch eine parzielle Schwingung der Stimmbänder entsteht. Unter dieser parziellen Schwingung versteht man, wie höchst wahrscheinlich auch angenommen werden darf, die Schwingung des innern Randes der Stimmbänder.

Diese parzielle Schwingung der Stimmbänder kann man sich durch ähnliche — wenn auch der Erzeugung nach nicht gleiche — Töne auf einer Violine einigermaßen versinnlichen. Streicht man nämlich mit dem Bogen ganz zart die Saite, berührt dieselbe mit den Fingern nur fein, so entsteht ebenfalls ein Ton eigenthümlicher Art, den man Flageolet-Ton nennt. Der zarte Strich des Bogens und die feine Berührung der Saiten mit den Fingern werden bei der menschlichen Stimme durch einen zarten Luftstrom und durch ganz geringe Spannung der Stimmbänder repräsentirt, weil eben durch eine schwache Luftführung ein totales Schwingen der Stimmbänder unmöglich ist.

Wissen wir nun, oder vielmehr, haben wir nun angenommen, daß die Mitteltöne durch Totalschwingung der Stimmbänder mit unverkürzter Stimmritze, die hohen Töne durch Totalschwingung mit verengter

Stimmritze u. s. w. erzeugt werden, so folgt aus dieser Annahme von selbst, daß die tiefsten Töne mit etwas verlängerter und mehr erweiterter Stimmritze gesungen werden. Weil aber diese Verlängerung der Stimmritze — überhaupt jede Funktion des Körpers — kein Produkt des bloßen Willens ist, d. h. weil wir ohne entsprechende Organe unsern Willen nicht realisiren können, dieselben also gleichsam die Exekutivgewalt des Willens bilden; ein Organ sowohl für die Verkürzung, wie für die Verlängerung der Stimmritze oder der Stimmbänder vorhanden ist, die einzelnen Kehlkopftheile sich aber allmählich erst der Uebung entsprechend akkommodiren; so werden wir durch einen zweckmäßigen Unterricht, der auf anatomisch physiologische Grundsätze sich stützt, an Umfang der Töne sowohl in der Höhe, wie in der Tiefe gewinnen. Wer also mit der Bildung der tiefsten oder höchsten Töne beginnen wollte, würde einem Klavierlehrer gleichen, welcher seine Schüler mit Oktaven- oder Dezimengriffen beginnen ließe.

Aus dem bisher Gesagten über totale und parzielle Schwingung der Stimmbänder haben wir im Allgemeinen ersehen, wie es uns ohne zu große Anstrengung möglich wird, eine Scala von zwei Oktaven zu erreichen; müssen aber zugleich fragen, ob dieselbe auch eine einheitliche und gleichmäßige sei; denn wäre sie dieses nicht, oder wäre überhaupt keine Möglichkeit einer Ausgleichung gegeben,

so müßten wir auf dieselbe verzichten. Daß nun die mit verkürzter oder verengter Stimmritze &c. erzeugten hohen Töne eine weitaus größere Aehnlichkeit mit den Mitteltönen haben, als die sogenannten Falsett-Töne, bedarf nicht erst eines Beweises, weil wir uns täglich hievon überzeugen können. Es sind dies jene kräftigen, markigen Töne, die wir gewöhnlich Brusttöne nennen. Die Falsetttöne sind den Mitteltönen sehr unähnlich an Kraft und Klangfarbe, und eben deshalb muß auf ihre Kultur alle Sorgfalt verwendet werden, weil sonst eine einheitliche Scala unmöglich ist, und diese Töne mehr weinerlich und unmännlich erscheinen. Wer nicht besondere Anlage für das (dieses) Falsett besitzt, möge es daher ganz umgehen.

Die so eben erwähnte Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit mit den Mitteltönen ist aber nicht bloß eine äußere, akustische, sondern auch eine innere, mathematische, d. h. die Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit der hohen Töne im Vergleich mit den Mitteltönen entspricht ganz der Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit ihrer Erzeugung. Je ähnlicher also die Erzeugung eines Tones im Vergleich mit einem andern ist, desto ähnlicher wird auch der Klang sein.

Nehmen wir z. B. an, der Ton c sei das Produkt von einem gewissen Luftstrom, einer gewissen Spannung, Schwingung und Länge der Stimmbänder, so muß durch denselben Luftstrom, durch dieselbe Spannung, Schwingung und Länge, auch ein ganz ähnlicher Ton, nämlich c

erzeugt werden. Für diese Aehnlichkeit hat man in der Musik den Namen Einklang; mathematisch betrachtet könnte man diesen musikalischen Einklang die Kongruenz der Töne heißen. Eine mathematische Kongruenz der Töne ist aber nur auf derselben Tonstufe, also im Einklange möglich, weil ja jeder Ton von dem andern mathematisch verschieden ist. Diese mathematische Verschiedenheit der Töne von Stufe zu Stufe hinsichtlich ihrer Erzeugung ist aber so unbedeutend — weil es außer den Grenzen unserer Sinneswahrnehmung liegt — daß sie sich weder als physisches Gefühl bemerkbar macht, noch für das Ohr wahrnehmbar ist. Erst nach einer gewissen Reihe von Tönen kündigt sie sich auch dem Ohre als solche an, und bildet dann den sogenannten Registerwechsel, welchen wir den akustischen heißen könnten, im Gegensatze zum mathematischen, welcher auf jeder Tonstufe stattfindet. Da, wo die Kongruenz der Töne aufhört, wird füglich die Aehnlichkeit anfangen.

Aehnlich sind sich zwei Dinge, wenn sie mehrere Merkmale gemein haben. Je größer die Anzahl der gemeinschaftlichen Merkmale ist, desto ähnlicher werden sie sich sein. Da nun irgend ein Ton, z. B. das tiefe Tenor c, das Produkt einer gewissen Luftströmung, Spannung, Schwingung und Länge, also ein Produkt von 4 Faktoren ist, so wird nie ein akustisch-kongruenter Ton entstehen, sobald einer oder gar mehrere dieser Faktoren eine wesent-

liche Veränderung erleiden; wohl aber ein akustisch-ähnlicher. Diese Aehnlichkeit wird um so größer sein, je geringer und unwesentlicher diese Veränderung ist, und umgekehrt. Fangen wir nun da, wo die Mitteltöne aufhören, mit verkürzter Stimmritze an zu singen, so haben wir bloß einen der Faktoren verändert (wir haben nämlich einfach die Saite verkürzt), und die akustische Aehnlichkeit muß eine sehr große sein, — was erfahrungsgemäß wirklich auch der Fall ist (S. 41). Gehen wir von diesen Tönen zum Falsett über, z. B. beim hohen Tenor a, so werden zwei der Faktoren wesentlich verändert, — aus einer Total-Schwingung wird nämlich eine parzielle mit veränderter Luftströmung, was wir durch das Gefühl wahrzunehmen glauben, und wir finden deshalb diese Töne sehr verschieden von den Mitteltönen und heißen sie mit Recht im Vergleich mit denselben spitz. Wollen wir dieses vermeiden und zum Falsett mit unverkürzter Stimmritze übergehen, — was allerdings mit den Mitteltönen in näherer Verwandtschaft steht, — so ist dieser Uebergang, von oben genannter Höhe aus, noch weit gefährlicher, weil dadurch nicht nur ein mathematischer, sondern auch akustischer Sprung entsteht. Der mathematische besteht darin, daß wir nicht — wie es stufenweise sein sollte — von der Totalschwingung mit verkürzter Stimmritze zur Totalschwingung mit unverkürzter Stimmritze, sondern gleich zur parziellen Schwingung mit un-

verkürzter Stimmritze übergegangen sind, was nothwendig auch einen akustischen Sprung zur Folge hat, nämlich das sogenannte Ueberschnappen der Töne. Dieses erfolgt auch öfters, ohne daß wir gerade einen Registerwechsel bewerkstelligen wollen; wenn z. B. die Stimme durch hohe Brusttöne ermüdet ist, oder wenn die nöthige Spannung der Stimmbänder im Verhältniß zum Luftstrom fehlt. Bei wirklichen Sängern sollte dieses Ueberschnappen nie vorkommen.

Alles dieses sagt uns, daß die Erzeugung der hohen Töne nicht sehr verschieden sein dürfe von jener der Mitteltöne, weil sonst eine zu große Tonverschiedenheit entsteht; und lehrt uns ferner, daß die akustische Einheit immer eine mathematische Einheit zur Grundlage haben müsse. Aus diesem Grunde dürfen wir jetzt die Rolle wechseln, d. h. wir sind dadurch berechtigt, von der Ursache auf die Wirkung, von der Erzeugung auf die Eigenschaften des Tones zu schließen, was anfangs umgekehrt der Fall war. Dieser entgegengesetzte Standpunkt, auf den wir uns jetzt stellen, wird über manches, was bisher unklar und dunkel war, ein größeres Licht verbreiten, weil er kein äußerer mehr ist, sondern ein innerer.

Wir können deshalb — wenn auch nicht gerade mit einer Sicherheit, die auf unmittelbare Anschauung sich gründet, so doch mit einer Wahrscheinlichkeit, welche die geistreiche Forschung berühmter Physiologen gewährt und

durch die Praxis nicht widerlegt werden kann — annehmen, daß

1) eine gewisse Reihe von Tönen mit wenig Spannung der Stimmbänder und etwas erweiterter Stimmritze,
2) eine gewisse Reihe mit mehr Spannung und mehr verengter Stimmritze, und endlich
3) eine gewisse Reihe mit parzieller Schwingung der Stimmbänder erzeugt werde, und daß sonach die Töne zweier Octaven in drei Hauptgruppen sich theilen, welche wir mit den herkömmlichen Namen Brust-, Mittel- und Falsett-Töne bezeichnen wollen.

Umgeht man das Falsett, so tritt zu der ad 2 erwähnten Spannung und Verengung noch die Verkürzung. Da durch diese Annahme zugleich ein Vermehren und Vermindern der Masse der schwingenden Theile ausgesprochen ist, so wird auch der Ton an Kraft wachsen, wie die Masse der Schwingungstheile wächst, und die Scala von zwei Oktaven hat sonach ein Steigen und Fallen der Tonkraft und wird dieselbe da am stärksten sein, wo die Stimmbänder in ihrer Totalität schwingen, was man den Kulminazionspunkt der natürlichen Scala heißen könnte.

Dieser Kulminazionspunkt befindet sich daher nicht, wie viele Gesangslehrer irrthümlich annehmen, am Ende eines Tonumfanges von zwei Oktaven, sondern mehr in der Mitte dieser Scala. Nehmen wir z. B. den Umfang vom

tiefen Tenor c bis hohen Tenor c, also volle zwei Oktaven, so ist weder das eine noch das andere c der stärkste Ton dieser Reihe, derselbe oder dieselben werden vielmehr in der Gegend des mittleren c zu suchen sein. Anders ist es mit der sogenannten ästhetischen Scala, welche bloß Aufschwung haben darf, und welche noch ausführlicher in dem nächstfolgenden Kapitel — „Vortrag“ — besprochen werden soll.

Wer also die natürliche Scala nach der sogenannten ästhetischen zu regeln sucht, d. h. wer systematisch bei einem Tonumfange von zwei Oktaven ein stetes Wachsen der Tonkraft anzustreben sucht, wird eben so systematisch die Stimme zu Grunde richten;*) denn die Kunst muß stets die Natur zur Grundlage haben, und nach denselben Gesetzen bilden, so lange sie wirkliche Kunst sein will. Nun stellt aber die Natur weder bei einem Musik-Instrument, noch bei der menschlichen Stimme eine Scala auf, welche bloß Aufschwung hätte, überall zeigt sich im natürlichen Zustande aller Tonwerkzeuge ein Steigen und Fallen der Tonkraft. Die Kunst darf daher beim Ausbilden der menschlichen Stimme, sowie beim Gebrauch eines Musik-Instruments kein anderes Prinzip verfolgen, als das so eben angegebene, nur mit dem Unterschiede, daß sie das-

---

*) Einen Beweis hiefür liefern alle jene Säuger mit hohen Krafttönen, schlechter Mittelstimme und klangloser Tiefe.

selbe entgegengesetzt zur Anwendung bringt, d. h. daß sie das Steigen und Fallen der Tonkraft nicht zu vergrößern, sondern zu vermindern hat; oder daß sie die drei Hauptunterschiede, wie wir sie im natürlichen Zustande bei der menschlichen Stimme (S. 31) vorfanden, und welche auch fast allen Musik-Instrumenten, besonders wenn dieselben noch nicht eingespielt sind, von größerem Tonumfange mehr oder weniger eigen sind, nicht zu vermehren, sondern zu verringern, also auszugleichen oder einander näher zu bringen suche. Nicht nur der gebildete Sänger, sondern auch jeder kunstgerechte Instrumentalist, Oboe- oder Clarinett-Bläser, sowie der Violin-Virtuos 2c. werden dieses anerkennend bestätigen, weil die genannten Instrumente bezüglich ihrer Höhe und Tiefe denselben verschiedenen Toncharakter an sich tragen und ihr möglicher Tonumfang ebenfalls in drei Hauptgruppen sich theilt, nämlich: tiefe, mittlere und hohe Lage, auf welchen Umstand beim Einspielen des einen oder des andern Instruments große Sorgfalt zu legen ist. Bei der Oboe tritt dieses am schärfsten hervor, und man erkennt den geschickten Oboisten vorzüglich in der Behandlung der tiefen und hohen Töne.

Aus dem Vorstehenden haben wir erkannt, daß ein Vermehren und Vermindern der Schwingmasse, oder eine Total- und Parzial-Schwingung die Höhe und Tiefe der Töne vermittelt, werden aber auch noch weiter finden, daß

eben diese Annahme es uns möglich macht, manche noch nicht ganz verstandene Ausdrücke und nicht vollständig begriffene Erscheinungen zu erklären.

Man hört oft sagen, dieser oder jener Ton sitzt zu hoch, jener zu tief; (darf nicht verwechselt werden mit: ist zu hoch oder zu tief). — Wie ist nun dieses zu erklären? Wenn wir sagen, dieser oder jener Ton sitzt zu hoch oder zu tief, so nehmen wir zugleich an, daß jeder Ton seinen bestimmten Platz, seine bestimmte Lage oder seinen Sitz unter einer Reihe von Tönen habe. Die Worte hoch und tief in diesem Sinne genommen, sind also rein mathematischer Natur und beziehen sich bloß auf die innere, gedachte Scala, können also ihrer Natur nach nur für solche Instrumente passend sein, deren Töne jederzeit akustisch und mathematisch gestimmt werden müssen. Das ist nun zunächst die menschliche Kehle und das bezüglich der Tonerzeugung am meisten mit ihr verwandte Horn ꝛc. Die Ausdrücke „sitzt zu hoch oder zu tief" können also keine Anwendung finden auf Instrumente, deren Töne schon gestimmt sind, wie z. B. bei der Orgel oder dem Klavier, weil hier jedem Ton sein Sitz schon angewiesen ist, oder weil hier das richtige Verhältniß des tonerzeugenden Körpers zu seinem Tone schon durch den Bau desselben festgestellt ist. Die mathematische Scala der Orgel ist für uns eine sichtbare; denn stellen wir die Pfeifen von z. B. c bis c nebeneinander, so wird keine der andern an

Volumen gleich sein; die Pfeife c oder der Tonkörper für c wird ein anderer sein, als der Tonkörper für d ꝛc. Will ich nun mit der C-Pfeife D und ebenso umgekehrt blasen, so wird immer, wenn es ja möglich sein sollte, der so erzeugte Ton ein kranker sein. Ganz ähnlich ist es mit der menschlichen Stimme; die Kehle stellt nur eine Pfeife oder einen Tonerzeugungskörper dar, während die übrigen erst gebildet werden müssen. Nehmen wir nun an, dieser eine Tonerzeugungskörper oder diese eine Naturpfeife stände in der Tonhöhe des C der kleinen Baßoktave, oder unser tiefster Ton sei dieses C, so haben wir, wenn wir die Sekunde D und die Terz E singen wollen, vorerst die Pfeife D und E zu bilden, oder das richtige Verhältniß des Tonkörpers zum Tone selbst herzustellen, also erst so viel Pfeifen zu bilden, als wir Töne singen wollen. Dieses richtige Verhältniß des Tonkörpers zum Tone sich fortgesetzt gedacht, ist nun eben das, was wir mathematische Scala heißen, sowie die dadurch erzeugten Töne die akustische Scala bilden; die eine ist also das Bild fortgesetzter Ursachen, während die andere das Bild fortgesetzter entsprechender Wirkungen — Töne — ist.

Da nun der Ton der menschlichen Stimme kein rein mechanisches Produkt ist, wie bei todten Instrumenten, sondern in innigster Beziehung mit dem Geiste steht, die Kehle also ein lebendiges Instrument bildet, so ist es auch nicht absolut nöthig, daß der Ton C erklinge, wenn ich

um mich bildlich auszudrücken, die C-Pfeife blase; ich kann mit dieser C-Pfeife das höhere D E F hören lassen, sobald ich diese Tonhöhe im Geiste mir denke, oder ich kann mit der F-Pfeife das tiefere E D C anstimmen. Singt man nun mit der F-Pfeife das tiefere E D oder C, so sagt man der Ton sitzt zu hoch; singt man hingegen mit der C-Pfeife das höhere D E F, so sitzt der Ton zu tief. Das Letztere kommt sehr selten, das Erstere sehr häufig vor, weil uns die Aengstlichkeit für die Hervorbringung der höheren Töne zu übertriebenen Maßregeln verleitet, indem die Töne, wie wir später sehen werden, nicht handbreit auseinander liegen, sondern die gegenseitige Entfernung nur Linien beträgt, so daß, wollten wir aus unserer Kehle ein Tasteninstrument, um bildlich zu sprechen, machen, sich aus einer Klaviertaste vielleicht acht Kehltasten verfertigen ließen. — Die so erzeugten Töne, denen also das richtige mathematische Verhältniß mangelt, können nie Anspruch auf Schönheit machen und müssen stets mit „krank" bezeichnet werden. Es ist daher auf diesen Umstand beim Einspielen, resp. Einsingen der Kehle, also bei der Ausbildung derselben zum Instrument, die größte Sorgfalt und Vorsicht zu legen; denn dieser Akt ist unbedingt der wichtigste des gesammten Gesangsunterrichtes, und ist ohne Beihülfe eines geschickten Lehrers schwer zu bewerkstelligen, während die Ausbildung als Instrument leichter ohne Beihülfe geschehen kann.

Wenn schon die Behandlung noch nie gebrauchter Musikinstrumente, z. B. einer neuen Flöte, einer Klarinette, beim Einblasen große Vorsicht erheischt, und sehr leicht in der Hand eines Ungeschickten verblasen werden kann, da doch so ziemlich durch die angebrachten Löcher und Klappen die Töne ihre mathematische Grenze haben, so ist dieses bei der menschlichen Kehle, die doch aus zarteren und weicheren Theilen besteht, und wo kein Ton von dem andern eine Abgrenzung hat, um so mehr der Fall.

Ferner setzt uns die Annahme einer Total- und Parzial-Schwingung der Stimmbänder in den Stand, die zwei anfangs erwähnten Tonerzeugungsarten jetzt erst gehörig zu begreifen und zu erklären. S. 4 heißt es nämlich:

„Es sind mir zweierlei Tonerzeugungsarten bekannt geworden, und deshalb aufgefallen, weil sie sich direkt in ihrer Wesenheit widersprechen ꝛc.“

Obwohl die erste Art schon theilweise ihre Erklärung gefunden hat, so wird eine Wiederholung, namentlich der Vergleichung wegen, nichts schaden.

Wir wissen bereits, daß die menschliche Kehle weder ein reines Blasinstrument, noch ein reines Saiteninstrument ist, sondern an der Natur beider Theil nimmt, und daß eben diese Doppelnatur es ist, was so häufig zu Verwirrungen Anlaß giebt. Wer also sagt:

a) singe den höchsten Ton wie den tiefsten,

b) singe den tiefsten Ton wie den höchsten,

stellt damit die bildliche Behauptung auf, daß

1) zu a auf einem Saiteninstrumente eine Scala von zwei Oktaven, ohne jegliche Veränderung des Instruments, sondern lediglich durch stärkeres Hineinblasen erzeugt, oder

2) zu a der Ton G auf der leeren Violinsaite ohne Benutzung der Finger um zwei Oktaven höher gesteigert werden könnte (also durch immer größeres Anspannen der Saite, d. i. um auf unser Thema des Singens hinzuzielen, immer stärker werdende Kraftanstrengung),

3) zu b dieß umgekehrt, daß der Ton E auf der leeren 4. Violinsaite — also das leere Quint — um zwei Octaven tiefer auf derselben Saite gesetzt werden könne (welche Abnormität der Saitenschwingung!).

Daß beide Annahmen unrichtig und extrem sind, leuchtet von selbst ein. Zwar ist die Möglichkeit gegeben, mittels der Spannung mit einer dickern Saite höhere Töne, als mit einer dünneren Saite von gleicher Länge hervorzubringen und umgekehrt, aber die Folge davon wird sein, daß, sobald das natürliche Maaß überschritten ist, in dem einen Falle eine Ueberspannung, in dem andern hingegen eine Abspannung der Saite stattfindet.

Endlich spricht noch für die Annahme einer Total- und Parzial-Schwingung der Stimmbänder folgender Umstand:

Es kommt hie und da vor, daß einzelne Töne nicht so gut ansprechen wollen, schwach und matt sind, andere hingegen wieder üppig, gleich Treibhauspflanzen, hervortreten; auch zeigt sich öfters bei eintretendem Katarrh, daß einzelne Töne schon infizirt sind, während die übrigen noch frisch erklingen. Diese Erscheinung kann nur die Annahme bestärken, daß jeder Ton seinen bestimmten Sitz habe. Wie dieses nun bei einzelnen Tönen der Fall ist, so bemerkt man ähnliche Erscheinungen bei größeren Tonreihen oder Registern. Es ist nämlich Erfahrungssache, daß manche Sänger bei schlechter Tiefe und schlechter Mittelstimme eine vortreffliche Höhe, andere hingegen bei guter Mittellage und guter Tiefe eine weniger schöne Höhe besitzen. Mögen nun derlei Erscheinungen in Folge eines organischen Fehlers, einer ungeschickten Behandlung der Stimme, oder in Folge einer Krankheit sich zeigen, immerhin beweisen sie, daß gewisse Theile unseres Stimmapparates für diese, andere für jene Töne oder Tonreihen besonders und wesentlich betheiligt sein müssen. Wäre dieses nicht der Fall, und wären alle Theile unseres Stimmorganes bei Erzeugung irgend eines Tones in gleichem Maaße beansprucht, so könnten genannte Erscheinungen unmöglich existiren und sämmtliche Töne des ganzen Stimmumfanges müßten entweder gleich schlecht, oder gleich gut sein.

Da nun das wesentlichste Agens der Tonerzeugung

die Stimmbänder bilden, so ist auch einzig und allein in der Total- und Parzial-Schwingung derselben der Grund und die Erklärung genannter Erscheinungen zu suchen und zu finden.

So hätten wir denn hinlänglich nachzuweisen versucht, wo die Töne, wie die Töne und wie viele Töne sich durch die menschliche Kehle erzeugen lassen, und es bleibt nur noch übrig darzuthun, welche Resultate für die Praxis sich aus dieser Theorie ergeben. Es folgt daher der mehr

Praktische Theil.

Nach dem, was bereits vorangegangen ist, könnte es Manchem fast bange werden um das Singen. Allein so zusammengesetzt diese Theorie auch scheinen mag, so einfach ist sie in der Ausführung, weil sie der Natur abgelauscht und aus derselben entnommen ist. Ist für den Lehrer die Kenntniß dieser Theorie unentbehrlich und nothwendig, so ist sie eben so entbehrlich und unnütz für den Schüler, da sie demselben als solche nichts helfen, wohl aber verwirren kann. Ein naturgemäßer und vernünftiger Gesangsunterricht wird also nie mit theoretischen Grübeleien beginnen, sondern höchstens damit schließen. Der Schüler hat demnach beim Singen an nichts zu denken, als an das Singen, und sich Mühe zu geben, Sänger

und Zuhörer in einer Person zu sein. Er darf nur singen wollen, und hundert Hände sind bereit, diesen Willen zu vollbringen; sein Geschäft ist bloß, darüber zu wachen, daß kein Glied des Stimmorganes durch übertriebenen Diensteifer dem andern hemmend in den Weg tritt.

Die größte Kunst für den Anfänger besteht also in der nöthigen Ruhe, und seine erste Aufgabe im Beherrschen der Stimmorgane; denn wie bei einem angehenden Klavierspieler ein Finger den andern stört, indem er dieselbe Bewegung mitmachen will, so findet ein ähnlicher Fall beim Singen statt. Das störende Element ist einerseits im Kehlkopf zu suchen, andererseits ist es die Zunge. Da nun die genannten Hindernisse während der Führung des Tonstrahles im Munde sich zeigen, so wollen wir dieselbe jetzt erst näher besprechen, obwohl sie eigentlich zum theoretischen Theil gehört.

§ 1.

Von der Führung des Tonstrahles.

Unter Tonstrahl und Führung des Tonstrahles macht man sich häufig eine unrichtige Vorstellung. Es sei deshalb im Voraus schon bemerkt, daß genannte Ausdrücke mehr metaphorischer Art sind, ähnlich wie z. B. „die Sonne geht auf."

Wie bereits bekannt, ist der Ton die regelmäßige Schwingung eines elastischen Körpers, z. B. der Luft.

Weil nun dieselbe ein elastisch flüssiger Körper ist und das Bestreben hat, sich nach allen Seiten hin gleichmäßig auszudehnen, so hört man auch den Ton (Schall) nach allen Seiten hin zu gleicher Zeit. Die Schwingung der Luft ist aber eine fortschreitende, denn ein Lufttheilchen stößt das andere und setzt es in Bewegung, resp. Schwingung. Die Mittheilung dieser Schwingung findet deshalb nach allen Seiten hin statt, jedoch in gerader Linie, also gleichsam strahlenförmig.

Wir verstehen sonach unter Tonstrahl nichts Stoffliches, wie es z. B. beim Wasserstrahl der Fall ist, sondern nur die Richtung der Bewegung. Diese Richtung wird nun so lange eine geradlinige sein, bis irgend eine Kraft oder ein Hinderniß dieselbe ändert. Tritt ein solches Hinderniß dem Schall entgegen, so findet eine Reflexion statt. Dieselbe ist je nach der Natur des Hindernisses entweder eine parzielle oder eine totale. In dem einen wie in dem anderen Falle bleibt aber der Reflexionswinkel immer dem Einfallswinkel gleich, jedoch wird die Kraft des Tones geschwächt. Wir hören deshalb jeden Ton 2c. des Nachts stärker, als bei Tage, weil die Temperatur der Luftschichten eine gleichmäßigere ist, der Ton also weniger parzielle Reflexion erleidet.

Weil nun die tonbildenden Theile des Stimmorganes eine anfangs enge, und sich nach nnd nach erweiternde, bei der Ausmündung hingegen sich wieder etwas veren-

gende Tonröhre darstellen, die Ton- oder Schallwellen sonach nicht direkt aus dem Munde kommen, sondern an den Wänden dieser Röhre öfters reflektirt werden, so dürfte der Ton in Folge dieses sehr geschwächt werden. Es ist deshalb der menschlichen Kehle — überhaupt jedem Musikinstrumente — ein Tonverstärkendes — Resonanz — beigegeben, durch welche Einrichtung der reflektirte Ton nicht nur nicht geschwächt, sondern sogar verstärkt wird. Diesen Tonverstärkungs- oder Resonanz-Apparat bilden besonders die Zähne und der harte Gaumen, weshalb unser Stimmorgan eine solche Konstruktion hat, daß im Normalzustande jeder Tonstrahl ohne unser Zuthun den harten Gaumen trifft; nur geschieht dieß nicht unmittelbar vom Kehlkopfe aus in gerader Richtung. Obwohl nun die Schallwellen der Richtung der Tonröhre folgen, so entstehen doch nach den Gesetzen der Bewegung und nach der Konstruktion dieser Röhre (siehe Fig. 2) drei Hauptströmungen und sonach drei Hauptreflexionswinkel, welche merkwürdigerweise ihre Auffallspunkte immer auf den entschieden wichtigsten Theilen des Resonanzapparates haben, nämlich auf der Kehldeckelfläche, der Schlund- und harten Gaumenfläche. Rechnen wir hierzu noch die Lippen, welche ebenfalls von dem ausströmenden Tonstrahl berührt werden, so sind es vier Theile der Tonröhre, welche ganz besonders Einfluß auf den Ton haben.

Zwei dieser Theile — Kehldeckel und harter Gaumen —

bestehen mehr aus harter Masse, während die beiden andern — Schlundfläche und Lippen vorherrschend aus weichen Substanzen bestehen. Sind die ersteren mehr geeignet, dem Tone Härte und Metall zu verleihen, so dürften die letzteren offenbar dazu bestimmt sein, Weichheit und Zartheit einfließen zu lassen.

Das Wesen eines körperlich schönen, menschlichen Tones besteht demnach auch theilweise in dem richtigen Verhältniß oder in der harmonischen Verbindung und Mischung verschiedener Klangfarben Der Ton muß also immer um so schlechter klingen, jemehr dieses Verhältniß gestört wird, welche Störung vorzüglich durch falsche Stellung des Kehldeckels und der Zunge geschieht, und wovon der folgende Paragraph ausführlicher handelt.

Diese Einrichtung der menschlichen Kehle zieht bei näherer Betrachtung unsere ganze Aufmerksamkeit auf sich, weil sie das Prinzip der Gegensätze — das Fundament alles Schönen — manifestirt, und eben deshalb erkennen läßt, wie schon organisch auf das ästhetische Tonverhältniß Rücksicht genommen ist, und wir müssen auch hier, wie im Baue des menschlichen Körpers überhaupt, die Weisheit des Schöpfers anerkennen und bewundern.

Nicht minder interessant ist die Erscheinung, wenn wir den Ton vom mathematischen Standpunkte aus in Beziehung mit dem Organe bringen. Es ist nämlich er-

wiesen, daß längere Röhren tiefere Töne geben, als kürzere bei sonst gleichen Verhältnissen. Deshalb ist bei der menschlichen Tonröhre die Einrichtung getroffen, daß sie während des Singens verkürzt und verlängert werden kann. Diese Verkürzung oder Verlängerung ist entweder

a) eine künstliche, oder

b) eine natürliche.

Die künstliche Verkürzung und Verlängerung der Tonröhre wird vermittelt durch den Kehldeckel. Je nachdem sich derselbe mehr hebt oder senkt, entstehen andere Reflexionswinkel. Die Auffallspunkte dieser Winkel ändern sich sonach skalenartig ab, und sind bei tieferen Tönen mehr an der vorderen harten Gaumenfläche, während sie bei den höheren mehr zurücktreten. Wir können uns hievon theils durch das eigenthümliche Gefühl, welches auf der Gaumenfläche durch den Fokus des Tonstrahles — um mich bildlich auszudrücken — hervorgebracht wird, theils aber auch auf folgende Weise überzeugen: Nehmen wir eine Glasplatte oder besser einen Spiegel, und singen mit größter Vorsicht und ohne zu athmen unverrückt auf einen und denselben Punkt, so wird bei steigender Scala dieses Glas oder dieser Spiegel mehr abwärts, bei fallender Scala hingegen mehr aufwärts anlaufen. Diese Erscheinung erklärt sich einfach durch die vorerwähnte Differenz der Auffallspuncte der Tonreflexionswinkel.

Die natürliche Verkürzung und Verlängerung der

Tonröhre geschieht dadurch, daß wir die Lippen entweder mehr an die Zähne pressen, oder mehr davon entfernen. Deshalb werden wir bei steigender Scala oder steigenden Tonfiguren überhaupt den Mund allmählich mehr öffnen und die Mundwinkel mehr heben, weil durch diese Manipulation eine künstliche und natürliche Verkürzung der Tonröhre zugleich bewirkt wird. Jedoch arte das Mundöffnen nicht in ein Maulaufreißen aus. Nach dem Vorstehenden hat also der tiefere Ton größere Längen-Dimensionen, als der höhere. Nun wird man mir entgegnen, daß ja der Tonstrahl schon als Ton von bestimmter Höhe oder Tiefe die Stimmritze verlasse, die Verlängerung oder Verkürzung der Tonröhre also keinen Einfluß auf Höhe und Tiefe desselben äußern könne. Darauf läßt sich, ganz abgesehen davon, daß unsere Kehle ein lebendiges Instrument ist, Tonerzeugendes und Tonformendes also in weit innigerer Beziehung stehen, einfach entgegnen: Wer den Ton bloß als Produkt stärkerer oder schwächerer Luftströmung, oder größerer und geringerer Spannung betrachtet, für den haben allerdings die größeren oder kleineren Dimensionen eines Instrumentes keinen Einfluß auf Höhe und Tiefe der Töne. Wer aber annimmt, daß das Stimmorgan ein Blas- und Saiteninstrument zugleich ist, den Ton sonach als Produkt einer gewissen Luftströmung, Spannung, Schwingung, Dicke und Länge der Saiten sowohl wie der Tonröhre ansieht, der wird auch in jenen

Dimensionen einen wesentlichen Faktor für die Höhe und Tiefe der Töne erblicken; ja es muß ihm gerade als ein natürliches Mittel erscheinen, das Stimmorgan zu schonen, weil er an Spannung und Luftdruck erspart, was er an Länge der Tonröhre verliert. Der Unterschied, der durch den verschiedenen Anschlag des Tonstrahles gebildeten kürzeren und längeren Tonröhre ist freilich nicht so auffallend, wie der Unterschied zwischen Trompete und Bombardon, oder zwischen Violine und Violon, weil die Dimensionen unseres Stimmorganes weit kleiner sind, als bei genannten Instrumenten, und dort ein Zoll oder eine Linie mehr betragen dürfte, als hier ein Schuh. Bedenken wir noch, daß durchschnittlich die Stimmbänder des Mannes 18 Millimeter, die der Frau 12 Millimeter lang sind, und daß durch diese 6 Millim. kürzere Stimmritze die Stimme der Frau eine Oktave höher klingt, als die des Mannes, also aus einem 8-Fuß-Toninstrument ein 4-Fuß-Toninstrument entsteht, so werden wir jene erwähnte Einwirkung auf die Höhe des Tones nicht mehr beanstanden. Wer daran noch zweifeln sollte, den wollen wir einfach fragen, ob es möglich sei, mit einem Bombardon ebenso hohe Töne zu erzeugen, als mit einer hoch C-Trompete bei sonst gleichen Verhältnissen? und warum eine Baßgeige größer ist, als eine Violine? Alle Holz- und Blechinstrumente stimmen höher oder tiefer, je nachdem man sie verkürzt oder verlängert. Es ist deshalb bei ge-

nannten Instrumenten die Einrichtung getroffen, daß sie verkürzt oder verlängert werden können, um eine gegenseitige Einheit und Reinheit der Stimmung zu erzielen. Bei den Holz-Blasinstrumenten, z. B. Klarinette, Flöte 2c. hat man sogenannte Mittelstücke, bei Blech-Blasinstrumenten, z. B. Horn, Trompete 2c., hat man Bögen und sogenannte Einsatzstücke. Wir können also durch ein längeres Mittelstück aus einer B-Klarinette eine A-Klarinette machen, oder wir können aus der Es-Stimmung eines Hornes oder einer Trompete durch Einsatzstücke oder einen größeren Bogen eine D-Stimmung erzielen 2c. Dieses Mittel zur Erzeugung höherer oder tieferer Töne läßt sich aber nur mit Glück anwenden, wenn der Unterschied der Tonhöhe kein zu großer ist, weil dieses Verlängern oder Verkürzen des Instrumentes eine bloß einseitige oder einfache Veränderung desselben ist, und leicht ein Mißverhältniß zur übrigen Mensur entsteht. Beträgt der Unterschied der Tonhöhe eine Oktave, so ist die genannte Veränderung für die meisten Instrumente nicht wohl mehr anwendbar. Wir verändern deshalb allseitig, d. h. wir machen ein Instrument von einem andern Fußton, z. B. Flöte, Piccolo. Bei einer allseitigen Veränderung eines Instrumentes erhält auch der Ton eine wesentliche Veränderung seines Klangcharakters, wie z. B. bei der Violine, der Viola und dem Violoncello; bei einer einfachen Veränderung hingegen bleibt der Klangcharakter,

verliert aber durch Uebertreibung an seiner natürlichen Schönheit und Fülle. Einen Beleg dazu giebt uns die hoch B- und tief B-Stimmung des Hornes. Machen wir damit einen Vergleich mit unserer Kehle, so ergiebt sich auch in dieser Beziehung ihre Ueberlegenheit und ihr Vorzug vor allen Instrumenten, indem ihre Konstruktion es möglich macht, während des Singens jene erwähnte einfache Veränderung eintreten zu lassen, zugleich aber vor den nachtheiligen Folgen derselben dadurch schützt, daß sie vermöge ihrer Doppelnatur die Vortheile sowohl der Blasinstrumente, als auch der Saiteninstrumente bezüglich jener Veränderung in Anwendung bringen kann. Wir haben also nicht nöthig, eine Tonreihe von zwei Oktaven bloß durch stärkere Luftströmung, oder bloß durch größere Spannung der Stimmbänder zu erzeugen, also eine einfache Veränderung übertrieben anzuwenden, weil dieses sowohl dem guten Tone, als auch dem Instrumente selbst schaden würde, sondern wir gebrauchen bald diese, bald jene Veränderung. Auf diesen Wechsel gründet sich das, was wir Register nennen. (S. Register.) Tritt eine allseitige Veränderung des Stimmorganes ein, wie dies z. B. bei der Mutation der Fall ist, so erhält der Ton einen anderen Klangcharakter; deshalb wird es nicht möglich sein, mit unsern höchsten Falsett-Tönen eine weibliche Stimme zu repräsentiren, wenn auch die Tonhöhe dieselbe wäre. Die zur Erzeugung höherer oder tieferer Töne

nöthige Veränderung des Stimmorganes während des Singens danken wir der Biegsamkeit und Geschmeidigkeit desselben. Wäre es aus fester, unveränderlicher Masse und Form, so müßten an demselben entweder Löcher und Klappen angebracht sein, oder es müßten sich so viele Saitenpaare, resp. Stimmbänderpaare vorfinden, als wir Töne singen können und wollen. Jene Veränderungsfähigkeit, so unentbehrlich und wichtig sie ist, giebt aber zu Mißbrauch häufig Veranlassung, und verursacht dadurch eine falsche Richtung des Tonstrahles.

Gedenken wir daher der Fehler, welche sich während der Führung desselben ergeben.

§ 2.

Vom Magen- und Kehlton; Nasen- und Gaumenton.

Wir wissen bereits, daß jeder Tonstrahl streng den Gesetzen der Bewegung folgt, und ohne unser Zuthun den harten Gaumen trifft. Wir können ihn aber Hindernisse bereiten, wodurch er von seiner richtigen Bahn abgelenkt wird. Diese Hindernisse sind einestheils die falsche Stellung des Kehldeckels, anderntheils die falsche Stellung der Zunge. Senken oder heben wir den Kehldeckel zu sehr, und ziehen wir zugleich die Zunge entweder übermäßig zurück oder hervor, so entstehen zwei falsche Auffallspunkte, und deshalb zwei falsche Reflexionswinkel, deren verlängerte Schenkel nicht, wie es sein sollte, den harten Gau-

men treffen, sondern mehr in der Schlundhöhle bleiben, und es entsteht im ersten Falle der sogenannte Magenton, im andern der sogenannte Kehlton. Beide sind beleidigend für das Ohr. Steht hingegen der Kehldeckel richtig, und ist der Reflexionswinkel in der Schlundfläche, wie er sein soll, so kann der Tonstrahl durch das Heben des Zungenwinkels und durch Herabziehen des Gaumensegels in die Nasenhöhle geleitet werden, und es entsteht der Nasenton. Hebt sich bloß die Zungenspitze, so wird der Tonstrahl auf den weichen Gaumen geleitet und heißt Gaumenton. Beide sind für den Kunstgesang unbrauchbar. Bei Schweizern hört man häufig den Magenton, während der Nasenton mehr vorherrschend ist beim Franzosen. Daß übrigens ein gewisses Quantum Ton immer durch die Nase geht, erhellt daraus, weil derselbe gerade dann erst sehr nasal klingt, wenn die Nase verstopft ist.

Bei all diesen fehlerhaften Tönen wird das S. 14 ff. erwähnte Verhältniß 2c. mehr oder weniger gestört. Am auffallendsten zeigt sich dies bei den Tönen, welche wir karikiren, wo also unsere Absicht es ist, gemein zu singen. Es geschieht dadurch, daß wir die Zunge übermäßig hervorstrecken und den Kehlkopf unnatürlich heben.

§ 3.
Vom Brust- und Halston.

Brust- und Halston sind wesentlich verschieden von den erwähnten Magen-, Kehl-, Nasen- und Gaumentönen. Während diese durch falschen Anschlag des Tonstrahles in der Tonröhre entstehen, haben jene ihren Sitz in der Luftröhre, unterscheiden sich also durch die Art ihrer Erzeugung. Schon S. 24 ist nachgewiesen worden, daß kein Ton in der Brust entsteht, sondern jeder in dem Kehlkopfe sich bildet, also der Name Brustton entweder ein bildlicher Ausdruck, oder eine Bezeichnung für die tiefsten Töne sei. Bei kräftiger Schwingung der Stimmbänder ist es jedoch immer der Fall, daß auch die unterhalb des Kehlkopfes sich befindenden Luftröhrenknorpel in Vibration gerathen. Bei tiefen Tönen schwingen die tiefer liegenden, bei hohen Tönen die höher liegenden der genannten Knorpel skalenartig mit. Die Tönen gewinnen dadurch an Kraft und erhalten einen eigenthümlichen Klang. Diesen eigenthümlichen Klang heißen wir Brustklang, und die Töne selbst Brusttöne.

Auch die Kehlkopfwände gehören zum Resonanz-Apparat und werden vorzüglich durch das obere Stimmbänderpaar in Mitschwingung versetzt, was nach Ansicht der meisten Physiologen die eigentliche Bestimmung desselben ist. Dieses Mitschwingen der Kehlkopfwände würde

zwar ohne die oberen Stimmbänder erfolgen, aber niemals in einem so hohen Grade. Denn da dieselben — die obern Stimmbänder — eine solche Lage haben, daß sie immer gleiche Spannung mit den untern Stimmbändern erhalten, und die Erfahrung lehrt, daß diejenigen Körper leichter in Mitschwingung gerathen, deren Grundton gleich ist irgend einem angegebenen Tone: so sind aus diesem Grunde die obern Stimmbänder besonders geeignet, die Schwingungen des untern Paares aufzunehmen und auf die Kehlkopfwände zu übertragen und gleichen in dieser Beziehung dem Stege auf der Violine.

Dieses Mitschwingen ist aber nicht Ursache, sondern Folge des Tones. Der Ausdruck Brustton erhält deshalb eine ganz andere Bedeutung. Wir verstehen also darunter nicht einen Ton, welcher in der Brust erzeugt wird, sondern in derselben seine Verstärkung, und eben deshalb seinen besondern Klang erhält. Findet ein Mitschwingen der genannten Luftröhrenknorpel ꝛc. nicht statt, was seinen Grund vorzüglich in einem zu dünnen und schwachen Luftstrom hat, so entsteht ein weniger kraftvoller Ton von ebenfalls eigenthümlichem Klange. Diesen Ton nennt man Halston. — Wie vermeidet man nun die genannten Fehler, und was hat der Sänger überhaupt zu beobachten, um kunstgerecht zu singen? Die Antwort wird der folgende Paragraph bringen.

§ 4.

Vom Ansatz.

Dieser Paragraph ist der wichtigste des gesammten Gesangsunterrichts, weil er das enthält, was man unter Einsingen der Kehle, oder Ausbildung derselben zum Instrument versteht. Alle bisherige Theorie drängt sich hier zusammen und findet ihre Anwendung.

Wenn Ansatz von ansetzen, und ansetzen von setzen herkommt, so wird man unter Ansatz die Kunst zu verstehen haben, jeden Ton dahin zu setzen, wohin er gehört, also das richtige Verhältniß des Tonkörpers zum Tone selbst zu treffen haben. Dieses richtige Verhältniß hat nun der Italiener und Franzose so gut zu beobachten, wie der Deutsche, weil es nur einen Ansatz geben kann, nämlich den richtigen. Es ist deshalb lächerlich, verschiedene Ansätze anzunehmen, oder gar diese und jene Schule und Nationalität erkennen zu wollen. So wenig die wahre Kunst irgend ein bestimmtes Vaterland hat, sondern überall da zu Hause ist, wo sie gepflegt und geübt wird, so ist es auch mit dem richtigen Stimmansatz. Der Unterschied der Nationalität kann höchstens in den Manieren oder oft Faxen liegen.

Der richtige Ansatz besteht, wie schon gesagt, in dem richtigen Verhältniß des Tonkörpers zum Tone selbst. Dieses richtige Verhältniß haben wir beim Singen immer

erst festzustellen. So zusammengesetzt dieses aber ist, und so viele Faktoren auf den Ton Einfluß haben, so einfach ist es für den Sänger, indem er weit mehr zu lassen, als zu thun hat. Gerade dieser Umstand ist es aber auch, der ihn zu einem fehlerhaften Eingreifen veranlaßt. Wer also auf Selbstunterricht angewiesen ist, der beobachte streng und genau Folgendes:

Er suche Zunge und namentlich Kehlkopf in der Lage zu erhalten, die sie im ruhenden Zustande haben. Wir dürfen also absichtlich den Kehlkopf weder heben noch senken, weder verengen noch erweitern, weil dieses die Natur schon selbst besorgt, und durch unsere Bei- oder Nachhülfe immer ein Zuviel entsteht. Alles, was wir in dieser Beziehung thun dürfen, besteht darin, daß wir bei steigender Scala den Mund allmählich mehr öffnen — vorausgesetzt, daß wir die Brusttöne beibehalten — und die Lippen mehr an die Zähne ziehen, während bei fallender Scala das Gegentheil stattfindet. Dadurch wird die richtige Stellung des Kehldeckels vermittelt und die Tonröhre verkürzt und verlängert.

Weil das Ruhighalten des Kehlkopfes dem Anfänger schwer ankommt, indem derselbe immer das Bestreben hat, bei jedem höheren Tone den Kehlkopf zu heben, so ist es in diesem Falle von gutem Erfolg, irgend einen Punkt fest ins Auge zu fassen, als wollte man denselben mit jedem Tone treffen. Dieser Punkt — Tonscheibe — sei

aber so gewählt, daß man abwärts sehen muß, ohne jedoch den Kopf zu senken. Da ferner der Ton nicht aus der Kehle gedrückt oder geschoben, sondern herausgezogen oder herausgesponnen werden soll, so dürfen wir auch nicht das Gefühl des Luftausströmens haben, sondern es muß uns dünken, als ströme die Luft ein. Wir bewerkstelligen dieses einfach dadurch, daß wir thun, als wollten wir in die Luftröhre blasen, und in der That entsteht dann das Gefühl des Lufteinströmens.

Da der Luftstrom beim Singen eine Hauptrolle spielt, insofern er gleichsam der Bogen ist, mit welchem die Saiten gestrichen werden, so müssen wir seiner noch besonders gedenken. Je weniger eine Saite gespannt ist, desto weniger kräftig braucht der Bogenstrich zu sein; je mehr aber eine Saite Spannung hat, desto mehr Kraft muß auch auf den Bogenstrich verwendet werden; und je ruhiger und regelmäßiger wir den Bogen führen, um so intensiver und regelmäßiger werden die Schwingungen, und um so voller und schöner die Töne sein. Mit unserer Stimme ist es ebenso. Bei tiefen Tönen, wo die Stimmbänder wenig Spannung haben, ist auch ein zarterer Luftstrom nöthig; bei stärkerer Spannung der Stimmbänder, namentlich wenn sie in ihrer Totalität schwingen, wird es auch eines stärkeren Luftstromes bedürfen. Ueberhaupt muß der Luftstrom ein ruhiger sein, und darf nie das Gefühl des Hinausdrückens hervorrufen, was sich theilweise

schon sichtbar äußert durch das Aufblähen des Halses. Der richtig angesetzte Ton muß frei und ungezwungen ertönen und der Kehle gleichsam das Gefühl des Wohlbehagens bereiten. Der Lehrer, welcher das Gefühl seines Schülers nicht haben kann, unterscheidet einzig und allein nach dem Gehöre. Diese Fähigkeit läßt sich aber nicht mittheilen, sondern muß selbst erlernt (und erfahren) sein. Eine merkwürdige Gewandtheit in dieser Beziehung hat der Verfasser von „Deutschlands große Gesangschule", Herr Schmidt.

§ 5.

Stellung des Körpers.

Es ist nicht einerlei, welche Stellung man während des Singens anzunehmen hat. Die dabei zu beobachtenden Regeln sind sowohl rücksichtlich der Gesundheit, als auch des Anstandes geboten. Es werden also jene Stellungen zu vermeiden sein, welche der Gesundheit nachtheilig sind und den guten Anstand verletzen. Dazu gehört namentlich das zu starke Ausspreizen der Füße, weil durch eine derartige Stellung nicht nur leicht Körperschäden, besonders bei anstrengenden Passagen und hohen Tönen, entstehen, sondern weil es auch unästhetisch ist. Die Stellung des Körpers sei ungezwungen, ohne Nachlässigkeit. Man bringe also die Füße einander näher, nehme eine aufrechte Stellung an, ohne steif zu sein, und lasse den

Arm ungezwungen herabhängen. Diese Regeln hat man zunächst im eigenen Zimmer zu beobachten; tritt man aber in einen Konzertsaal und vor ein Publikum, um zu singen, so vermehren sich dieselben. Man sei also hier weder zu ängstlich, noch zu ungenirt; denn Ersteres ist peinlich, Letzteres ärgerlich für die Zuhörer. Man lege den Arm nicht auf in der Nähe sich befindende Gegenstände, verdecke nicht das Gesicht mit dem Notenblatte, damit Ton und Text besser gehört und leichter verstanden werden; bewege den Körper nicht fortwährend, unterstütze nicht das Hervorbringen des Tones durch Kopfschütteln und sonstige Grimassen, räuspere sich nur unter zwei Augen und kokettire nicht mit in der Nähe stehenden Personen. Alles dieses verletzt nicht nur die Achtung, welche der Sänger dem Publikum schuldig ist, sondern schadet ihm selbst, indem der gute Eindruck, welchen vielleicht ein schöner Gesang hervorgebracht hat, wenn auch nicht ganz verwischt, doch sehr geschwächt wird.

§ 6.

Mundstellung.

Der Mund, namentlich Vordermund, bildet das Ende der Tonröhre oder des Singinstrumentes. Sowie nun die sogenannte Austrichterung bei Blasinstrumenten eine sehr wichtige Rolle spielt, so ist auch die Stellung des Mundes von wesentlichem Einflusse auf den Ton. Wir

brauchen uns nicht lange zu besinnen, welche Stellung wohl die geeignetste sei, weil dieselbe uns schon von der Natur vorgezeichnet ist. Betrachten wir nämlich den Mund im ruhenden, geschlossenen Zustande, so haben die Lippen die Form einer Ellipse, die Zunge liegt ausgestreckt, berührt mit ihrer Spitze sanft die Zähne und gleicht einer Platte, über welcher sich der gewölbte Gaumen befindet. Dieß ist die natürlichste Stellung des Mundes. Wäre diese Stellung eine konstante, so wäre ein besonderer Paragraph über Mundstellung überflüssig; weil aber dieselbe durch die Bewegung der Lippen, der Zunge, und des Unterkiefers einer Veränderung unterliegt, so kann es leicht geschehen, daß diese Veränderung zu sehr von der ursprünglichen Form abweicht, also gleichsam als eine Verbiegung zu betrachten ist, wodurch die regelmäßige Schwingung der Tonwellen nicht nur unterbrochen, sondern auch verhindert werden, zum Tonverstärkenden — Resonanz — zu gelangen, weshalb der Ton eine wesentliche Beeinträchtigung seiner Farbe und Form erleidet (vergl. S. 29). Diese Veränderungen werden natürlich nöthig, sobald wir singen oder sprechen, weil wir ja mit geschlossenem Munde es nicht thun können, und die Regeln, welche wir dabei zu beobachten haben, können nichts Anderes bezwecken wollen, als Schönheit des Tones und Deutlichkeit der Aussprache. Wessen Organ nun regelmäßig gebaut ist, wird die richtige Mundstellung haben, sobald er unge-

zwungen den Mund öffnet, die Mundwinkel etwas hebt und die Zunge in der Lage läßt, die sie im ruhenden Zustande hatte. Oeffnen wir den Mund zu wenig oder zu viel, so leidet sowohl der gute Ton, als die deutliche Aussprache. Ein bestimmtes Maaß hier angeben wollen, wie manche Gesangslehrer thun, wäre nicht gerathen, weil die Größe des Mundes nicht bei allen Menschen gleich ist, — die Oeffnung sei aber wenigstens so, daß man den Finger bequem zwischen die Zähne legen kann. Sollte aber Jemand sehr kleinen Mund und sehr dicke Finger haben, für den wird auch dieses nicht ganz passen. Die Stellung der Lippen ergiebt sich nach Obigem von selbst.

Was die lächelnde Mundstellung betrifft, so ist sie zu sehr Folge des inneren geistigen Lebens, als daß ich sie den todten Regeln beigesellen möchte, weil sonst der Sänger zum Automaten und der Gesang zur Lüge würde. Wie nähmen sich z. B. die Worte: Rache, Wuth, Verzweiflung 2c., mit einer lächelnden Mundstellung aus? Bei wem sich in solchen Fällen die richtige Mundstellung nicht von selbst giebt, der höre auf zu singen. Haben wir nun ungezwungen den Mund geöffnet, und liegt die Zunge platt, so daß sie mit ihrer Spitze die Zähne des Unterkiefers leicht berührt, so erklingt der Vokal a, sobald wir singen. Die Mundstellung für a ist also die natürlichste, und deshalb normgebend für die übrigen Vokale. Wir werden demgemäß die Mundstellung für o, u, e 2c., wenn

auch nicht gleich, doch ähnlich zu machen suchen. Unmöglich ist es, für alle Vokale eine gleiche Mundstellung beizubehalten, und lächerlich hingegen, für jeden Vokal eine besondere, und zwar markirte Mundstellung zu verlangen, ähnlich, als wollte man mit einem Taubstummen sprechen. Psychologisch betrachtet, gleicht im ersten Falle der Sänger einer Marmorstatue, im zweiten einer Fratze.

Ganz besondere Sorgfalt erfordert die richtige Lage der Zunge, weil sie von sehr großem Einflusse auf die Schönheit des Tones ist. Anfänger haben damit viel zu kämpfen, denn immerwährend hat sie das Streben, die Spitze zu heben oder sich zu wölben.

Manche Sänger glauben einen größeren Ton ermöglichen zu können durch das Vergrößern der Mundhöhle, und öffnen deshalb den Mund übermäßig, oder sie ziehen den Unterkiefer vor und drängen die Zunge zurück. Dieses Verfahren muß, bevor man nur den so erzeugten Ton gehört hat, schon aus akustischen Gründen als falsch bezeichnet werden. Das Tonerzeugende muß immer in einem gewissen Verhältniß zu seinem Tonformenden und Tonverstärkenden stehen. So finden wir es in der Natur, und anders dürfen wir es nicht wollen. Aus diesem Grunde wird es sich schlecht machen, wenn wir eine Violin-Saite auf einen Violon, oder eine Violon-Saite auf eine Violine spannen, oder wenn wir mit einem Hornmundstück einen Bombardon blasen wollten. — Dieses richtige

Verhältniß zwischen Tonerzeugendem und Tonformendem ist nun bei der menschlichen Stimme schon vorhanden. Sobald wir aber dieses Mißverhältniß durch die soeben angegebene Weise stören, wird zwar der Ton größer an Form, aber leicht und leer an Inhalt, gleich einer Seifenblase oder einer hohlen Kugel, und die so erzeugten Töne erinnern an das Blöken eines Kalbes.

Der Ton erhält seine Kraft und Stärke bloß durch richtigen Anschlag und Konzentrirung aller seiner Theile und gleich bezüglich seiner Wirkung dem Strahl einer Wasserspritze, welcher ungleich größere Wirkung ausübt, als ein umgeschüttetes Gefäß mit Wasser, trotz der größeren Masse.

§ 7.

Von den Registern, ihrer Begründung und Verbindung.

Nach Seite 30 hat sich ergeben, daß, wenn wir eine Tonreihe von circa zwei Oktaven von einem mit guter Stimme begabten Natursänger singen lassen, sich eine große Verschiedenheit der Töne bezüglich ihrer Stärke, Farbe 2c. herausstellt, und daß eben aus diesem Grunde die Töne dieser Reihe drei Hauptgruppen bilden, die wir, nicht bloß wegen ihrer Lage, sondern vorzüglich ihres verschiedenen eigenthümlichen Klangcharakters in tiefe, hohe und in Mitteltöne theilten. Schon damals haben wir die Vermuthung ausgesprochen, daß die Aehnlichkeit oder

Unähnlichkeit des Klanges seinen Grund in der Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit der Erzeugung haben müsse. Im weiteren Verlauf hat sich nun diese Vermuthung bestätigt, und wir wagten sogar Seite 45 zu behaupten, daß eine gewisse Reihe von Tönen mit weniger Spannung der Stimmbänder rc. gesungen werde.

Diese gewissen Tonreihen, die gewisse Merkmale unter sich gemein haben, wodurch sie sich von anderen Reihen unterscheiden, heißt man auch Register. Die Verschiedenheit derselben ist demnach nicht in der Höhe und Tiefe der Töne zu suchen, sondern gründet sich auf die Verschiedenheit des Klanges und der Erzeugung. Wir verstehen demnach unter Register nicht besondere, organisch unterschiedene Abtheilungen, wie dieß z. B. bei den fünf Fingern der Fall ist; denn wenn wir die Kehle eines Kunstsängers oder eines Natursängers ausschneiden, bemerken wir weder ein noch kein Register; wir verstehen vielmehr darunter die von der Natur gegebene und von ihr zugleich rekommandirte Möglichkeit, gewisse Tonreihen auf besondere, leichtere, jedoch immer natürliche Weise zu erzeugen.

Dem Klange nach unterscheiden wir im Allgemeinen drei Hauptgruppen oder Register, und heißen die Gruppe der Mitteltöne Mittelregister, die Gruppe der tiefen Töne Brustregister, und endlich die Gruppe der hohen Töne Falsettregister.

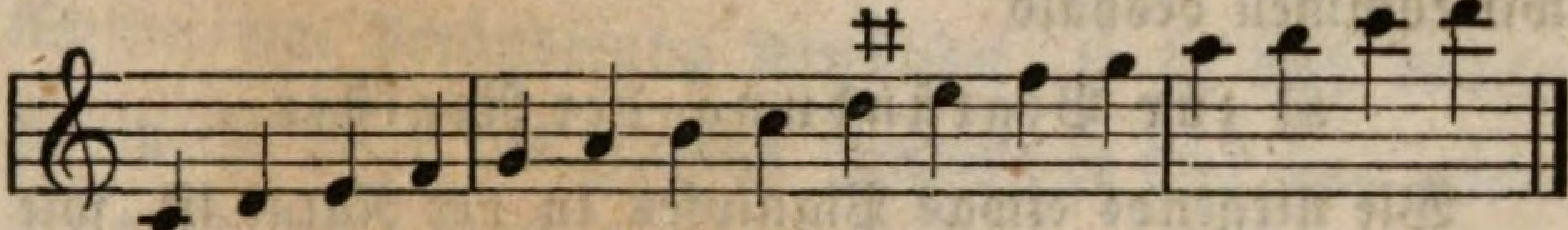
Der Erzeugung nach gäbe es so viele Register, als es Töne giebt, weil jeder Ton mathematisch anders erzeugt wird. Allein eine solche künstliche Eintheilung würde bloß verwirren, deshalb vereinigt man immer je vier Töne zu einem Register. Aber weder diese Vereinigung selbst, noch die Zahl vier, ist eine willkürliche, sondern hat ihre Begründung in der Natur und der Konstruktion des Stimmorganes. Schon lange vor uns haben nämlich denkende Männer die Wahrnehmung gemacht, daß immer vom vierten zum fünften Tone im Stimmorgan eine Veränderung sich vorbereite, und daß von da an Klang und Stärke des Tones anders werden. Eine solche Vereinigung von vier Tönen nannten die Griechen Tetrachord, was ursprünglich gleiche Bedeutung mit unserem „Register" hatte. Später gab man einem viersaitigen Tonwerkzeug diesen Namen. Diese Wahrnehmungen, auf welche zunächst die Verschiedenheit des Tonklanges, überhaupt die Praxis führten, entsprechen aufs genaueste unserer Annahme über Erzeugung der Töne, und wir nennen deshalb

1) die mit wenig Spannung und erweiterter Stimmritze erzeugten Töne Brusttöne — Brustregister; —

2) die mit vermehrter Spannung und engerer Stimmritze erzeugten Töne Mitteltöne — Mittelregister — und endlich

3) die mit parzieller Schwingung erzeugten Töne Falsetttöne — Falsettregister.

Die Tonlage dieser Register wäre für einen hohen Tenor folgende:



Brustregister. Mittelregister. Falsettregister.

Es wird hier auffallen, daß das Mittelregister acht Töne hat, da ja nach je vier Tönen immer ein Registerwechsel stattfindet. Es sei deshalb bemerkt, daß allerdings von dem mit ♯ bezeichneten d an ebenfalls ein Registerwechsel ist, und daß sich für die Wissenschaft und auch für das Ohr des Lehrers ein sogenanntes zweites Mittelregister herausstellt. Weil aber der Unterschied dieser Mittelregister ein sehr geringer ist, und die Ausgleichung derselben theilweise schon durch die Sprache geschieht, so wird es für die Praxis einfacher und dem Zwecke dieses Buches entsprechender sein, es bei der Eintheilung in drei Hauptregister zu belassen. Wollten wir mit der Eintheilung in Register fortfahren, so ließe sich auch noch ein zweites oder gar drittes Falsettregister aufstellen, wie es manche Gesangslehrer thun; allein solche Register können wir nicht brauchen, weil jeder Ton ein kräftig männlicher sein soll, und in einer so schwindelnden Höhe bloß ein Miauen möglich ist.

Fragen wir nun, warum überhaupt ein Registerwechsel stattfindet, und warum noch insbesondere beim fünften Ton ein solcher eintritt, so erhalten diese Fragen bei tieferem Eingehen auf die Sache das höchste Interesse, und wir kommen deshalb

a) zur Begründung der Register.

Wie nirgends etwas Planloses in der Natur ist, wie wir überall einem höheren Walten begegnen, wo Leben herrscht, und wie Alles so weise geordnet und eingerichtet ist, um seine Bestimmung erfüllen zu können, so ist es mit dem Baue unseres Stimmorganes auch. Dasselbe ist nicht bloß ein Werkzeug zum Athmen und zum Sprechen, sondern offenbar auch ein Werkzeug zur Mittheilung unserer Gefühle und Empfindungen. Durch den Gebrauch der Register wird es uns nun organisch möglich, mit Leichtigkeit zu singen, und eben dadurch sind wir im Stande, dem Ton die tiefsten, geheimsten und verschiedenartigsten Empfindungen mitzutheilen, was bei einer großen Anstrengung nicht möglich wäre. Wir erlangen also dadurch die Möglichkeit zur Gefühlsmalerei, und die Fähigkeit, durch den Ton eine Idee auszusprechen, und sind im Stande zu tadeln und zu loben, zu ermahnen und zu belehren, Glauben und Zweifel zu erregen, Thränen zu entlocken und Gram und Kummer zu verscheuchen, und der Gesang wird dann zu dem, was er eigentlich sein soll, zu einer erquickenden und erbauenden, heiligen Predigt.

Das Vorhandensein der Register ist also in der höchsten Bestimmung des Gesanges und des Sängers begründet. — Gehen wir näher auf die andere Frage ein, warum nämlich gerade vier Töne ein Register bilden und mit dem fünften eine Veränderung stattfindet, so ist dieß ebenso wenig ein Werk des Zufalls, sondern es tritt uns abermals ein höheres Walten entgegen, und wir finden die Idee des Göttlichen nirgends deutlicher ausgesprochen als hier, und tragen deshalb die Gesetze der Weltordnung, die Grundgesetze unseres Geistes, das Fundament alles Schönen, und eben deshalb auch die Gesetze der musikalischen Aesthetik, Harmonik, Melodik rc. organisch in uns. Es würde zu weit führen, und dem beschränkten Raum des Buches nicht entsprechen, wollten wir auf eine nähere Erörterung dieses eingehen. Nur in Kürze sei Folgendes bemerkt:

Die Idee des Göttlichen spricht sich in der Natur durch Leben und durch einen ewigen Kreislauf der Dinge aus. Leben hat aber für uns bloß, was sich bewegt, denn Ruhe ist Tod, Bewegung ist Leben. Bewegung ist aber nichts Anderes, als steter Wechsel und fortwährende Veränderung. Dieser Wechsel setzt aber zwei entgegengesetzte Kräfte voraus, eine schaffende und eine zerstörende, oder eine anziehende und eine abstoßende. Die Wesenheit alles Seins besteht sonach in immerwährenden Gegensätzen. So ist auch die Natur unseres Geistes; und Denken und Fühlen

ist sonach eine Wirkung oder ein Produkt zweier Gegensätze. Deshalb giebt es für uns keine Nacht ohne Tag, kein Weiß ohne ein Schwarz, kein Groß ohne ein Klein, keine Lust ohne Schmerz, keine Tugend ohne Laster.

Die Gesetze der Kunst dürfen und können nun keine andern sein, als die Gesetze der Natur und unseres Geistes selbst. Alle unsere Kunstschöpfungen müssen daher die Idee des Göttlichen in sich tragen oder aussprechen, wenn sie gefallen sollen; sie müssen die Natur unseres Geistes und die Gesetze der Weltordnung repräsentiren. Thun sie dieß in allen ihren Theilen, so sind sie klassisch. Vergleichen wir damit speziell die musikalische Kunst, so ist auch hier das erste und höchste Prinzip das der Gegensätze. Wir finden dasselbe ausgesprochen

1) rhythmisch, durch leicht und schwer (Auf- und Niederschlag);

2) dynamisch, durch stark und schwach (forte—piano);

3) harmonisch, durch Dissonanzen und Consonanzen;

4) melodisch, durch hoch und tief (steigend und fallend);

5) imitatorisch, durch Umkehrung;

6) syntaktisch, durch Vorder- und Nachsatz, Haupt- und Nebensatz;

7) tongeschlechtlich, durch weich und hart (moll und dur).

Modulatorisch ist der Gegensatz zunächst durch Ober- und Unter-Dominante ausgesprochen. Will man näm-

lich eine Tonart bestimmen, so kann dieß auf zweifache Weise geschehen, entweder

a. melodisch, oder b. harmonisch.

Melodisch wird eine Tonart bestimmt, durch die Tonleiter selbst; dieselbe ist ein Bild des Gegensatzes und des Kreislaufs des Lebens. Sie geht aus von irgend einem Tone, z. B. C nimmt einen Aufflug bis zur Quarte und neigt sich beim Eintritt des fünften Tones — Dominante — wieder entschieden nach C. — Die Tonleiter theilt sich also in zwei von der Natur festgestellte Tetrachorde. Das erste hat den Charakter des Aufschwunges und zugleich des Entfernens vom Grundton — Tonica —; das andere den des Hinneigens zu demselben. So ist auch das menschliche Leben. Wir gehen aus von einem gewissen Ungewissen, erblühen und erstarken in Jugendkraft, und sehnen uns endlich wieder nach jenem gewissen Ungewissen.

Harmonisch wird eine Tonart bestimmt durch den Akkord der Ober- und Unter-Dominante — Ober- u. Unterquinte. — Schlägt man nämlich mit einem Instrumente, z. B. Fortepiano, den Akkord c e g an, so ist die Tonart C dur noch nicht festgestellt, weil dieser Akkord sowohl G dur als F dur angehören kann. Erst wenn wir den F dur Akkord f a c und den G dur-Akkord g h d — also den Akkord der Ober- und Unter-Dominante angeben, ist die Tonart C dur bestimmt, weil diese drei Akkorde genau sämmtliche Töne der C dur-Scala enthalten. — Zugleich haben wir aber

noch bemerkt, daß uns diese akkordischen Gegensätze immer neue Tonarten, und zwar die nächstverwandten, gebracht haben. Fahren wir so fort, d. h. nehmen wir von der Dominante die Dominante, oder vom Gegensatz den Gesatz, so werden wir nach Durchlauf aller Tonarten wieder da ankommen, von wo wir ausgegangen sind. Es entsteht also dadurch ein akkordischer Kreislauf; man nennt denselben Quintenzirkel. Gehen wir wieder zurück, auf unsere Kehle, so finden wir diese Gegensätze organisch vorhanden, indem immer mit dem fünften Tone — Dominante — ein Registerwechsel stattfindet. Diese Einrichtung ist also keine zufällige, sondern eine tief begründete in der Wesenheit alles Seins.

b) Ausgleichung und Verbindung der Tonregister.

Durch die Annahme der Register sehen wir den Tonumfang von zwei Oktaven in drei Hauptgruppen sich theilen. Diese Eintheilung haben wir nicht als eine willkürliche, sondern als eine in der höchsten Bestimmung des Gesanges und des Sängers begründete betrachten lernen. Es fragt sich deshalb, warum wir eine Ausgleichung und Verbindung der Register für nöthig erachten, wenn uns das Vorhandensein derselben so natürlich und nothwendig erscheint. Um diese Frage richtig beantworten zu können, müssen wir uns von dem Gedanken leiten lassen, daß sich die Natur in ihrem Schaffen und Wirken nie widerspricht

und daß uns häufig nur die Einsicht mangelt, dieß anzuerkennen. Allerdings hat sich in einer Tonreihe von zwei Oktaven ein großer Unterschied hinsichtlich der Farbe und Stärke herausgestellt (Seite 30 ff.), wir müssen aber zugleich bemerken, daß

1) diese Tonreihe nicht mehr die rein natürliche ist, insofern die Grenzen der Naturtonreihe nach unten und oben überschritten sind (Seite 10 ff.); daß
2) für die Ausgleichung der Mittelregister, welche sämmtliche Naturtöne in sich schließen, die Natur schon selbst gesorgt hat; und daß endlich
3) der große Unterschied des Falsettregisters und des Brustregisters im Vergleich zum Mittelregister bloß uns zur Last fällt, demnach eine Ausgleichung und Verbindung derselben aus eben dem Grunde geschehen muß, welchen wir für ihr Vorhandensein anführten.

Diese Bemerkungen werden hinreichen, um uns zu überzeugen, daß es kein Widerspruch ist, wenn wir eine Vereinigung der Register anstreben, sondern daß es vielmehr im Willen der Natur liegt, dieses zu thun. Die Ausgleichung und Verbindung derselben findet sonach ebenfalls in der höchsten Bestimmung des Gesanges und des Sängers ihre Begründung, weil ein zu verschiedenartiger Klangcharakter die Einheit der Gefühlsidee vernichten würde.

Haben wir das Warum der Registerausgleichung und

Verbindung erkannt, so müssen wir auch nach dem Wie derselben fragen. Nach Allem, was wir bereits wissen, kann uns eine solche Frage keine Verlegenheit mehr bereiten. Wir wissen nämlich, daß die Luft gleichsam der Bogen ist, womit die Saiten (Stimmbänder) gestrichen werden, demnach in der Luftführung Alles liegt, was wir für die Verbindung und Ausgleichung der Register thun können. Wir wissen ferner, daß die Schwingmasse sich mehrt und mindert und bei den Mitteltönen dieses besonders der Fall ist.

Diese größere Schwingmasse ist es nun eben, was den Mitteltönen größere Kraft verleiht, welche Kraft noch durch den häufigeren Gebrauch derselben verstärkt wird. Wir müssen deshalb, wenn sich das Mittelregister gegenüber dem Brust- und Falsettregister nicht in so auffallender Weise kund geben soll, die Masse der schwingenden Theile sowohl am Anfang als am Ende des Mittelregisters vermindern, d. h. wir müssen mit der Totalschwingung der Stimmbänder allmählich beginnen und ebenso enden. Demgemäß werden wir den Luftstrom vor dem Eintritt der Mitteltöne vermehren, vor dem Eintritt der Falsetttöne hingegen vermindern. Dadurch geschieht es, daß das Mittelregister in das Bereich des Brustregisters und das Falsettregister in das Bereich des Mittelregisters gezogen wird. Wer dieses unbeachtet läßt, und auf gut Glück die Mitteltöne mit voller Kraft singt, bis es eben

nicht mehr geht, wird nie das Falsett mit Brustklang erhalten, sondern jenes mit parzieller Schwingung der Stimmbänder und verkürzter Stimmritze, welches nicht im ersten, sondern im zweiten Grade mit den Mitteltönen verwandt ist, und das wir deshalb als zweites Falsettregister annehmen könnten. Dasselbe ist nicht allein der Erzeugung, sondern auch des Klanges wegen ein echtes Falsum.

§ 8.

Von der Kenntniß des Registerwechsels und der Nothwendigkeit dieser Kenntniß für den Gesangslehrer.

Wenn wir die Register verbinden wollen, so müssen wir nothwendigerweise auch wissen, wo ein Wechsel derselben stattfindet. Bei Personen mit noch unverdorbenem Stimmorgane ist das Auffinden des Registerwechsels nicht schwierig; ist hingegen durch unrichtiges Singen das Organ in Unordnung gebracht worden, so kostet es schon mehr Mühe. Der Eintritt eines neuen Registers giebt sich dem Ohre oft in auffallender Weise kund; wo dieß nicht der Fall ist, verfährt man auf folgende Art:

Man fange vom tiefsten Tone an die Scala zu singen und behalte sorgfältig einen und denselben Luftstrom bei. Tritt nun der Fall ein, daß die Töne sich nicht mehr mit dieser Luftströmung hervorbringen lassen wollen, so hat man den Punkt, wo ein Registerwechsel stattfindet.

Derselbe kündigt sich auch durch ein Drücken im Halse, durch ein leichtes Beben und Zittern des Tones, manchmal auch dadurch an, daß sich gewisse Vokale auf dieser Stelle nicht gut aussprechen lassen.

Der Uebergang vom Mittelregister zum Falsettregister ist immer bemerkbarer, als der Uebergang vom Brustregister zum Mittelregister, weshalb dieser Uebergang häufig nicht beachtet wird. Die Folgen werden sich jedoch später oder früher dadurch zeigen, daß die Uebergangstöne den Klang mehr oder weniger verlieren. Beim Tenor ist dieses meistens der Ton F in der ersten Tenor-Oktave. Ist eine Person besonders gut organisirt, oder ist die Stimme durch vieles verkehrte Singen in Unordnung gebracht worden, so ist der Registerwechsel schwerer zu ermitteln, weil vorgenannte Erscheinungen und Kennzeichen sich nicht kund geben, wenigstens da nicht, wo man es erwarten sollte und könnte. In solchen Fällen hilft man sich durch einen Vergleich mit andern Stimmen, da doch durch die Erfahrung so ziemlich festgestellt ist, wo ein Registerwechsel für die verschiedenen menschlichen Stimmen stattfindet.

Es ist daher zu wissen nöthig, wie die verschiedenen menschlichen Stimmen eingetheilt werden, und wo gewöhnlich ein Registerwechsel für dieselben vorkommt.

Die menschliche Stimme theilt man zunächst in männliche und weibliche ein. Jede derselben zerfällt wieder
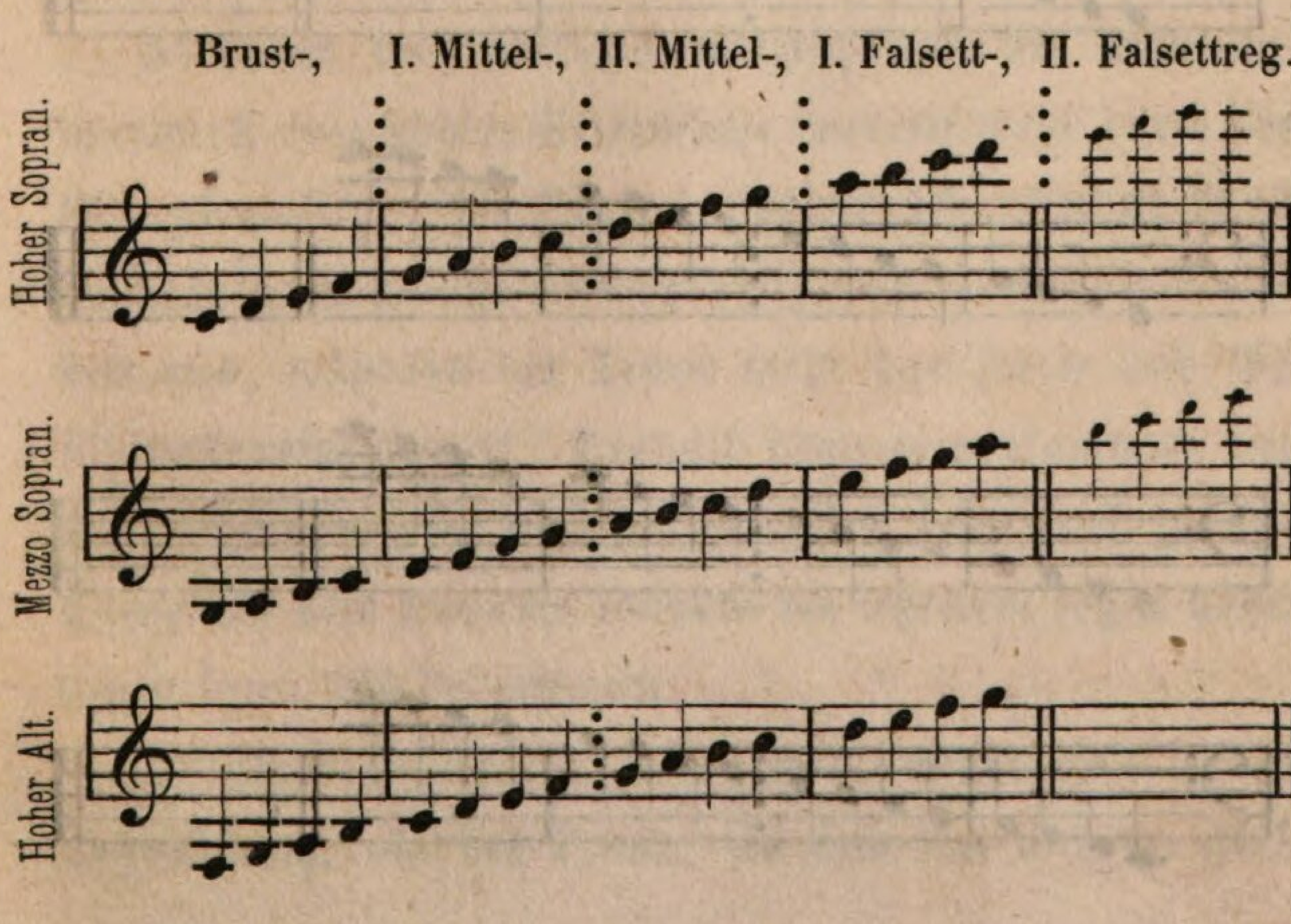
bezüglich ihrer Höhe und Tiefe, oder hinsichtlich ihres Klangcharakters in verschiedene Unterabtheilungen. Die höchste weibliche Stimme heißt Sopran, die mittlere Mezzosopran, und die tiefe Alt, welche sich wieder in tiefen und hohen scheidet.
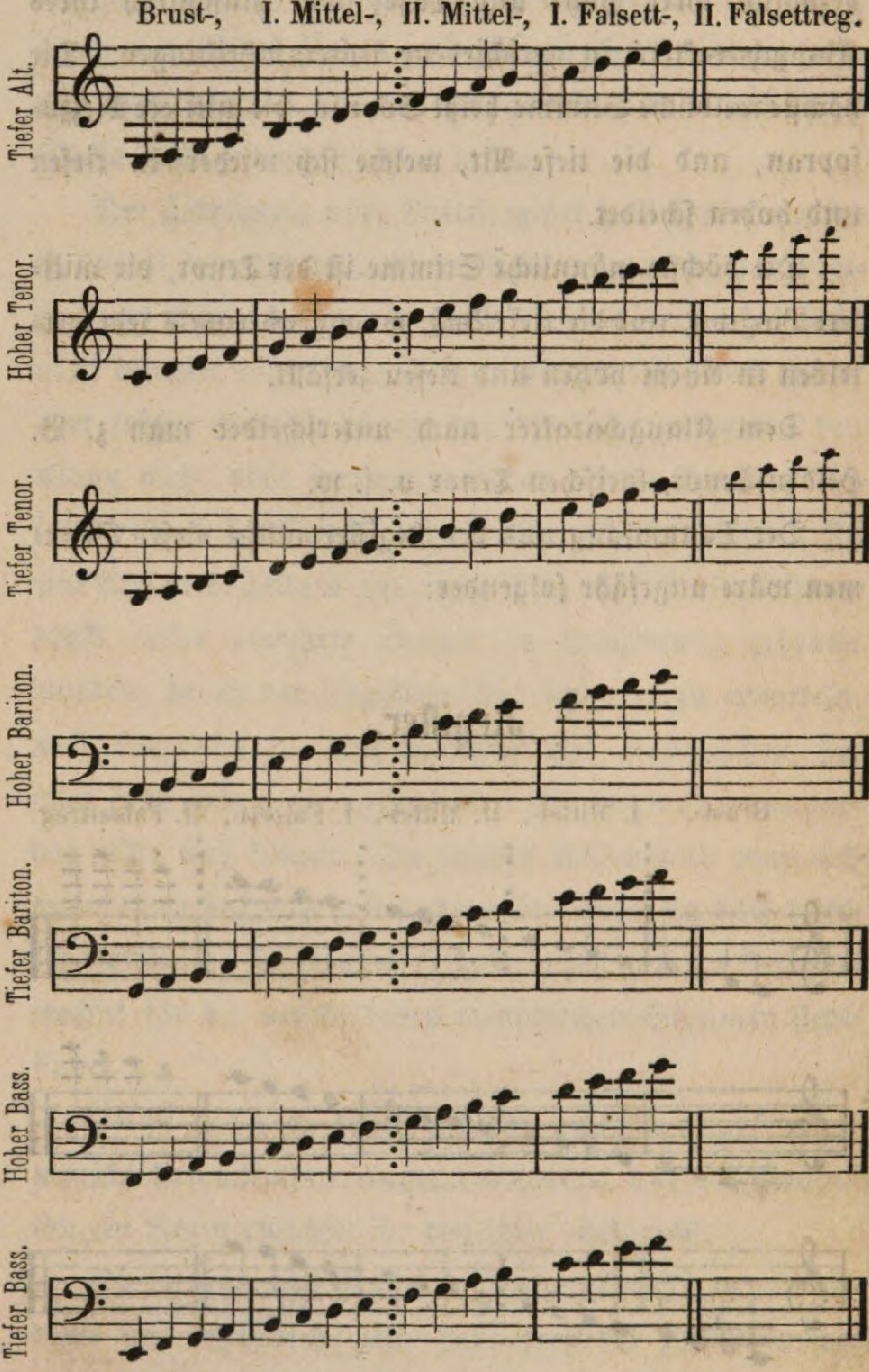
Die höchste männliche Stimme ist der Tenor, die mittlere Bariton, und die tiefe Baß, wovon abermals jede derselben in einem hohen und tiefen zerfällt.

Dem Klangcharakter nach unterscheidet man z. B. Helden-Tenor, lyrischen Tenor u. s. w.

Der Tonumfang und der Registerwechsel dieser Stimmen wäre ungefähr folgender:

Register.




Brust-, I. Mittel-, II. Mittel-, I. Falsett-, II. Falsettreg.
Tiefer Alt.
Hoher Tenor.
Tiefer Tenor.
Hoher Bariton.
Tiefer Bariton.
Hoher Bass.
Tiefer Bass.

Hiezu ist noch Folgendes zu bemerken.

1) Der hier angegebene Tonumfang und der Registerwechsel kann natürlich nicht für jede Stimme gleich passend sein, denn es kommt vor, daß bei einer und derselben Stimmgattung Registerwechsel und Tonumfang um einige Stufen differirt.

2) Das sogenannte zweite Falsettregister ist im Sopran und Tenor deshalb mit kleineren Noten angedeutet weil ich es zu den Abnormitäten zähle. Ganz weggelassen ist es beim Alt, Bariton und Baß, weil es dem Charakter dieser Stimmgattung völlig widerspricht, obwohl mir bekannt ist, daß viele Gesangslehrer auch hier ein zweites Falsett annehmen. Bariton und Baß müssen den echt männlichen Typus an sich tragen; in einem zweiten Falsett sucht man aber denselben vergebens.

3) Tenor und Bariton unterscheiden sich nicht immer durch eine höhere Stimmlage sondern mehr durch den Klangcharakter. Im Bariton spricht sich nämlich durch die größere Tonmasse eine vorherrschend männliche Derbheit aus, während der Tenor mehr das Zarte und Gefühlvolle respräsentirt. Deshalb kann es vorkommen, daß der Registerwechsel des Tenors nicht nur auf gleicher Stufe mit dem Bariton, sondern bei letzterem sogar höher liegen kann, als bei ersterem.

Trotzdem erfordert der Bariton immer eine andere Behandlung, als der Tenor. Es sind mir mehrere Fälle

bekannt, wo die Stimme wegen der hohen Lage als Tenor behandelt wurde, obgleich der Klangcharakter sich entschieden zum Bariton neigte. Die Folge davon war weder ein schöner Bariton noch ein guter Tenor, sondern eine heisere Stimme.

Deshalb ist nicht nur eine genaue Sachkenntniß, sondern auch die größte Gewissenhaftigkeit seitens des Lehrers nöthig, um jede Stimme in die Gattung einzuweisen, zu welcher sie von der Natur aus bestimmt ist. Bei Instrumentalmusik bildet dieses Verhältniß eine Hauptaufgabe, man nennt es Instrumentirung.

§ 9.

Aussprache.

Man will bei einem Sänger nicht nur Töne, sondern auch Worte hören; denn durch die Sprache unterscheidet er sich von einem Instrumentalisten. Wie es aber hier mit den meisten Sängern und Sängerinen bestellt ist, weiß Jeder selbst. Besucht man eine Oper oder ein Konzert, so ist man ohne Textbuch selten so glücklich ein Wort zu verstehen, und ich bekenne, daß mir in diesem Falle ein Instrumentalkonzert weit angenehmer ist, als ein Vokalkonzert. Allerdings ist es nicht leicht mit einer deutlichen Aussprache einen schönen Ton zu verbinden; aber eben deshalb muß der Sänger ein Künstler sein. In

einer Woche läßt sich so etwas nicht erlernen, sondern verlangt ein eifriges, anhaltendes Studium.

Da nun die Elemente der Sprache die Laute sind, und diese in Vokale und Konsonanten eingetheilt werden, so ist zunächst zu erwähnen die Aussprache der

a) Vokale

In den Vokalen oder Grundlautern liegt der eigentliche Klang einer Sprache und nur auf ihnen ist die Bildung eines Tones möglich. Wir haben deren acht, nämlich a, ä, e, i, o, ö, u, ü, und fünf Doppelgrundlauter: ei, ai, eu, au, äu, in Summe dreizehn Vokale. Unsere Sprache ist sonach nicht vokalarm, und aus diesem Grunde ebenso geeignet zum Gesang, wie die vielgepriesene italienische. Allerdings begegnet man dem voll- und wohlklingenden A und O nicht so häufig, wie in vorgenannter Sprache, sondern hört öfters das weniger voll und hell klingende I und U; aber gerade diese Abwechslung und diese Gegensätze zwischen hell und dunkel sind es, was ihr einen eigenthümlichen Reiz verleiht, ja noch mehr, was ihr sogar in ästhetischer und psychologischer Beziehung einen Vorzug vor ihrer Rivalin giebt. Wozu immer a und o? Lust und Scherz? Liegt nicht in dem U der tiefere Ernst des Deutschen? und hat denn ein prahlerisches Sichzeigen einen größeren Werth, als eine stille Zurückgezogenheit?

Leider tritt auch hier jenes unheilvolle Nationalge-

brechen in den Vordergrund, Alles für schön zu finden, sobald es nicht deutsch ist, und dadurch sich selbst wegzuwerfen. Warum verschafft sich das deutsche Lied und der deutsche Männerchor allenthalben immer größere Anerkennung im Auslande? Sollte es dem deutschen Gesangskünstler nicht auch möglich werden, seiner Sprache durch seinen Gesang Achtung zu erzwingen? Ich glaube nicht nur, daß dieses möglich ist, sondern wage sogar noch zu behaupten, daß ein geistreicher deutscher Sänger gerade durch die Eigenthümlichkeit seiner Sprache immer den Sieg vor einem gleich begabten italienischen Sänger davontragen wird. Die italienische Sprache hat zwar den Vorzug, daß sie sich besonders fürs Scherzhafte und Komische eignet, und zu einem leichten, graziösen, silabischen Gesang wie geschaffen ist, während die deutsche Sprache in diesem Genre sich schlecht macht; denn Wörter, z. B. schlägst, schweigst, schwelgst rc., in einem raschen Tempo gesungen, nehmen sich schlecht aus; dagegen ist sie für ernstere Stellen passender, und hat sich deshalb nicht zu schämen.

Nach dem Vorstehenden muß es also hohe Pflicht jedes Sängers sein, eine richtige Aussprache der Vokale sich anzueignen. Wenn nun die Sprachlaute nichts Anderes sind, als eine Tonform, so geht daraus hervor, daß eine gute Aussprache von einer richtigen Mundstellung abhängt. Da nun die richtigste und natürlichste Mundstellung die

Seite 80 erwähnte ist, und mit dieser Mundstellung sobald wir singen, der Vokal a gehört wird, so wird dieses a auch maaßgebend für die übrigen Vokale sein. Man beobachte in dieser Beziehung folgende zwei Regeln:

1) Verändere an der Mundstellung für a so wenig, als möglich;
2) wird eine Veränderung nöthig, so geschehe dieselbe mehr im Hintermund, als im Vordermund.

Diese letzte Regel läßt schon einsehen, wie schulmeistermäßig es wäre, die Mundstellung für die Grundlauter beim Kunstgesang ine ine breite, runde, spitze 2c. einzutheilen, was hie und da doch verkommt. Insbesondere ist noch Nachstehendes zu erwähnen. Jeder Vokal sei wirklich das, was er sein soll, d. h. ein Laut ohne Beimischung eines fremden Klanges, also frei von Provinzialismen; das E des Gesanges muß anders sein, als das E der gewöhnlichen Sprache; es muß sich nach ö neigen, ohne jedoch ein ö zu sein. Dieß gilt auch für das E in den tonlosen Nachsilben, z. B. in Rache, Stunde 2c.

Sorgfältig zu unterscheiden ist i und ü, weil sonst leicht Zweideutigkeiten enstehen können, z. B. in Geliebte und Gelübde, küssen und Kissen 2c.

Was die Doppellauter (Diphthonge) betrifft, so erfordert ihre Aussprache beim Gesange eine andere Behandlung. Beim Sprechen sind die Doppellauter einsilbig; hat man hingegen einen längeren Ton auf einem derselben

auszuhalten, so werden sie als zweisilbig behandelt. Damit aber die Aussprache z. B. bei Seife, Mai, Leute, Haus, Häuser nicht klingt wie Se-ife, Ma-i, Le-ute, Ha-us, Hä-user, so hält man bei sämmtlichen Doppellautern mit dem Vokal a den ganzen Notenwerth aus, und läßt dann schnell den zweiten Laut hören. Um den Unterschied zwischen ei, ai, und eu, äu hörbar zu machen, so spricht man das a im ersten Falle heller, im andern etwas dunkler aus.

b) Aussprache der Konsonanten.

Obwohl die Mitlauter (Konsonanten) sich im Allgemeinen nicht zur Bildung eines Tones eignen, so trägt doch eine sorgfältige und markirte Aussprache derselben sehr zur Deutlichkeit bei. Dem Vokal darf aber nicht im mindesten etwas von seinem Klangewerthe genommen werden, weshalb die Aussprache der Konsonanten schnell und scharf geschehen muß. Man unterscheide sorgfältig t und d, b und p, sowohl am Anfange als am Ende einer Silbe oder eines Wortes, damit nicht aus Reichthum ein Reich-dum, aus Dir ein Thier, aus Rath ein Rad rc. oder aus Backen ein Packen, aus Hobel ein Hoppel rc. entsteht. Verbündet sich mit d, t, b, p ein r wie z. B. in den Wörtern trieb, droben, Pracht, Brod, rc so läßt man vor r, um den Unterschied des d, und t, p und b hervorzuheben, ein sehr kurzes und leicht ausgesprochenes a hören, z. B. tarieb, daroben, Paracht, Barod. Im Munde eines gewandten Sängers klingt dieses sehr angenehm und weich,

Freilich kann auch bei weniger Geschicklichkeit ein Tä-rüb, dä-rob, Pä-racht, Bä-rod entstehen. Wörter wie z. B. Herz (Heraz) haben gleiche Aussprache. Aehnlich ist es der Fall in den Wörtern z. B. Knabe, Kanabe, Krone, Karone, aber ja nicht Kā-nābe, Kārone ꝛc. Bei Vater, Mutter, Nebel, essen ꝛc. hört man gewöhnlich singen und sprechen: Vatr, Muttr, Nebl, essn ꝛc.; das darf nun durchaus nicht geschehen, und wir müssen genau Va-ter, Mut-ter, Ne-bel, es-sen hören. Das b, welches häufig wie w ausgesprochen wird, behält seinen ursprünglichen Klang bei. Wir singen also nicht lewen, sondern leben; nicht gewen, sondern geben; eine Ausnahme hiervon machen Wörter wie z. B. beben, Bube ꝛc. Wörter mit Doppelkonsonanten, z. B. hoffen, wissen, kommen ꝛc. werden, wenn der Klangwerth beider Silben gleich kurz ist, gesungen wie man spricht; also hof-fen, wis-sen, kom-men. Ist hingegen der Klangwerth der ersten Silbe größer, so kann und darf natürlich der Konsonant nicht gleich gehört werden, sondern man muß den Ton auf ho—, wi—, ko aushalten. Damit aber hoffen, wissen, kommen nicht wie hoofen, wiesen, koomen ꝛc. klingt, läßt man vor Beginn des nächsten Tones den ersten Konsonanten kurz und leicht, den zweiten hingegen etwas markirter hören. Auf diese Weise hört man ganz deutlich, daß eine Silbe mit f, s, m, schließt, die andere hingegen damit beginnt. Wörter mit pp oder tt lassen sich jedoch nicht so aussprechen. Man hilft sich deshalb durch eine sehr scharfe

Aussprache der betreffenden Konsonanten. Vergebens sah ich mich nach einem Grunde um, die Aussprache „Handlunck" statt „Handlung" zu rechtfertigen. —

Wem es überhaupt um eine gute und edle Aussprache zu thun ist, der gehe zu einem renommirten Schauspieler und lerne sprechen und deklamiren, was Jedem, der die Gesangskunst üben will, anzurathen wäre.

§ 10.

Vom Athem.

Das Athmen theilt sich in ein ästhetisches und physisches. Da ersteres seiner Natur nach mehr zum „Vortrag" gehört, so soll bloß letzteres hier besprochen werden.

Wenn wir singen, so müssen wir von Zeit zu Zeit athmen. Während dieses Athmens entsteht immer eine Pause oder ein Stillstand, wodurch nicht nur die musikalische Figur, sondern auch die Rede eine Unterbrechung erleidet.

Da wir das Athmen aus sehr natürlichen Gründen nie vermeiden können, so müssen wir darauf bedacht sein, daß es

a) schnell und ruhig vor sich geht, und mehr einem Lufteinsaugen, als einem Lufteinschnappen gleicht, und

b) nur da geschieht, wo es die musikalische Figur und den Sinn der Sprache entweder gar nicht, oder sehr wenig beeinträchtigt. Daraus folgt schon die ganz allge-

meine Regel, daß man nie so lange fortsingen darf, bis es eben nicht mehr geht, sondern jederzeit eine passende Gelegenheit abwarten muß. Weil nun eine solche Gelegenheit oft länger auf sich warten läßt, so ist es nöthig, sich nicht nur einen langen Athem anzueignen, sondern mit demselben auch ökonomisch verfahren lernen, was beides durch Uebung und ein naturgemäßes Singen erreicht wird.

Solche Gelegenheiten nun, wo der musikalischen Figur, sowie der Sprache gar kein Eintrag geschieht, sind uns geboten

1) durch die Pausen und Fermaten einerseits;

2) durch die Interpunktion anderseits.

Was die sprachliche Interpunktion betrifft, so bietet sie dem Deklamator hinlänglich Gelegenheit zum Athem. Einen schwereren Standpunkt hat jedoch der Sänger, weil in der musikalischen Rede seltener Ruhezeichen angewendet werden, und die gesungenen Worte überdieß größere Anstrengung und längere Zeitdauer erfordern, als die gesprochenen. Aus diesem Grunde ist es einem Sänger selten möglich, weder die musikalische, noch die sprachliche Interpunktion in allen Fällen abzuwarten, sondern wird gezwungen sein, früher zu athmen. Auf diesen Umstand hat ein Komponist immer Rücksicht zu nehmen, und deshalb bei Vokal-Komposition häufiger Pausen und Halte anzubringen, als bei Instrumental-Komposition (Blechblasinstrumente ausgenommen). Veranlassung zu Er-

steren giebt schon theilweise der Text, denn die musikalische Rede wird auch da immer einen Abschluß bilden müssen, wo ein solcher sprachlich durch einen Punkt oder ein Fragezeichen angedeutet ist. Bei kleineren sprachlichen Abschnitten, z. B. bei einem Komma oder Semikolon, ist es jedoch nicht immer möglich, musikalisch ein Aequivalent zu bieten, weil sonst die Bildung einer schönen Melodie unmöglich wäre. Wir werden daher eines Kommas oder Semikolons halber nicht athmen, wenn die musikalische Figur es nicht erlaubt. Dieß gilt namentlich für die Arie und das Lied, weil hier das musikalische Element eine größere Berechtigung hat, als das sprachliche. Anders ist es im Rezcitativ, wo ein umgekehrtes Verhältniß stattfindet, weshalb wir ohne Ausnahme die sprachliche Interpunktion genau beachten müssen.

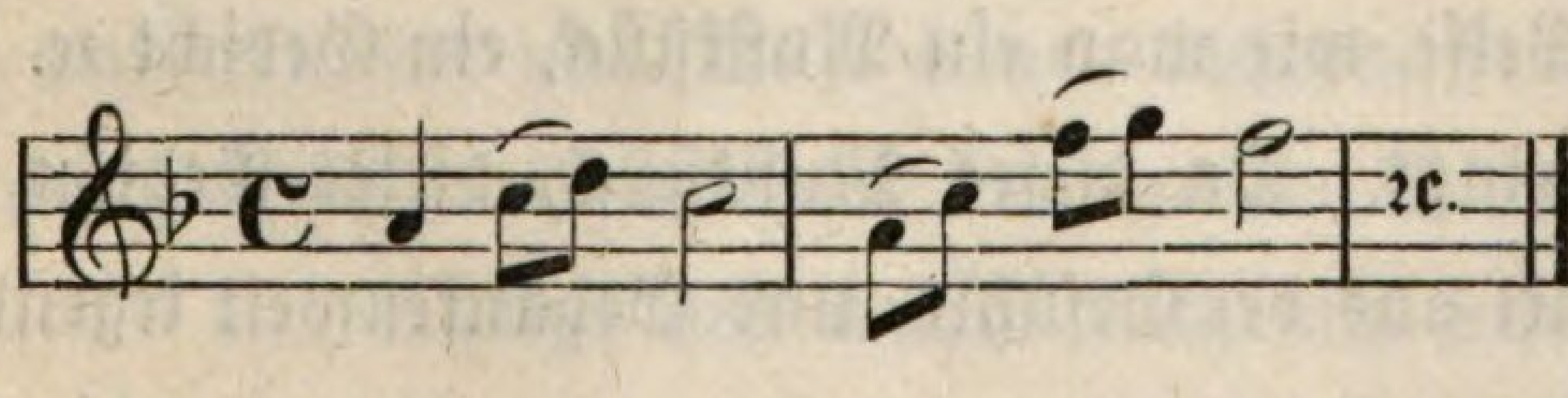
Diese kurze Andeutung wird genügen, um einsehen zu lernen, daß sich bezüglich des Athmens keine ganz bestimmten Regeln aufstellen lassen, daß vielmehr häufig eine die andere aufhebt, und daß es ebenso viele Ausnahmen, als Regeln giebt, je nachdem das musikalische oder sprachliche Element 2c. mehr hervortritt. Nachstehende Regeln sind deshalb immer nur unter gewissen Voraussetzungen giltig.

I. Regeln fürs Athmen nach musikalischen Gesetzen.

1) Athme bei jeder Pause, wenn auch ein Weitersingen möglich wäre;
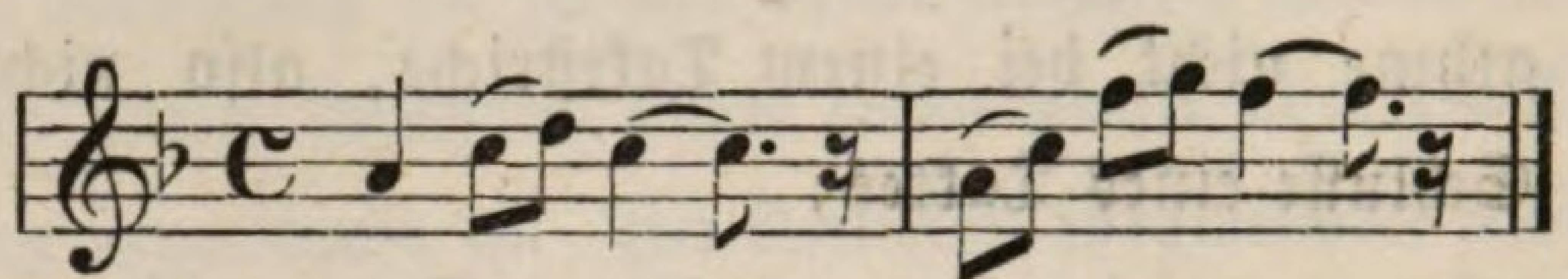
2) athme auf einem leichten, nie auf einem schweren Takttheile oder Taktgliede;
3) athme nicht bei einem Taktstriche, also nicht am Schlusse eines Taktes;
4) athme vor jeder langgehaltenen Note; und
5) athme vor jeder Fermate oder Kadenz, weil während derselben nie geathmet werden darf. Will der Athem nicht ausreichen, so kürze man sie lieber ab.

Gewöhnlich wird am Schlusse eines Taktes geathmet; das ist nun musikalisch nichts Anderes, als wenn man beim Vorlesen eines Gedichtes am Schlusse jeder Zeile auf dem Reimworte anhalten wollte, wie es in der Regel von Kindern geschieht. Dadurch entsteht der sogenannte Bettelton, welcher hier ein sprechlicher, dort ein musikalischer genannt werden könnte. Wir müssen also immer nach logischen Gesetzen, sowohl der Sprache als der Musik athmen, und dürfen nur dann nach metrischen oder rhythmischen es thun, wenn letztere mit ersteren sich gerade vereinigen. Aus diesem Grunde kann es erlaubt sein, am Ende eines Taktes zu athmen, sobald sich mit dem rhythmischen Abschlusse ein melodischer verbindet, z. B.



In vorstehendem Beispiele darf nirgends als am Schlusse des Taktes geathmet werden. Die hierzu erfor-

derliche Zeit wird aber der halben Note C entzogen. Wir müssen demnach also singen:



II Regeln fürs Athmen nach sprachlichen Gesetzen.

1) Man ziehe wo möglich immer so viel Worte zusammen, daß ein Sinn entsteht. Man trenne deshalb

a) das Geschlechts- und Eigenschaftswort nicht vom Hauptworte (Substantiv);

b) das Pronomen und Hülfs-Verbum nicht vom Verbum; und

c) man zerreiße kein Wort.

Daß hier der Vortrag (siehe Vortrag) sowie sehr lang gehaltene Noten eine Ausnahme nicht nur gestatten, sondern sogar nöthig machen, versteht sich von selbst.

§ 11.

Vom Vortrag.

Unter Vortrag versteht man im Allgemeinen die Art und Weise, wie man ein Musikstück, ein Gedicht rc. zu Gehör bringt. Da dieses Musikstück, dieses Gedicht rc. ein Produkt aus der Gefühls- und Gedankenwelt irgend eines Menschen ist, so könnte man unter Vortrag die Reproduktion eines Produktes, oder die Wiedergabe etwas Ge-

gebenen verstehen. Dieses Wiedergeben muß aber ein wahres sein, und das Gegebene darf in der Hand des Wiedergebers nicht veruntreut werden. Eine treue Wiedergabe setzt aber eine entsprechende geistige und körperliche (organische) Befähigung voraus, weil jedes Geistesprodukt, sei es aus der Gefühls- oder Gedankenwelt, sobald es in die Außenwelt tritt, in einer Doppelnatur erscheint, nämlich als Geist und Körper — Inhalt und Form; sonach ohne ein richtiges Fühlen und Denken und ohne die nöthigen Verkörperungsmittel eine treue und wahre Wiedergabe unmöglich wird. Sowie nun der Geist höher steht, als der Körper, und der Inhalt wichtiger ist, als die Form des Inhaltes, so ist auch das, was ich fühle oder denke, von größerer Bedeutung, als wie ich das Gefühlte oder Gedachte mittheile. Weil aber dasselbe durch die Form und durch die Art und Weise der Mittheilung leichter mitgefühlt und mitverstanden wird, so spielt auch die Form bei allen Kunstschöpfungen eine wichtige Rolle; sie darf aber nie zum dominirenden Prinzip werden, sondern muß stets das gehorchende sein.

Für Gefühlsprodukte ist der Ton das Mittheilungsmittel, und die Art und Weise seiner äußern sinnlichen Erscheinung wird auch insofern von großer Wichtigkeit, als dieselbe das richtige und wahre Mitgefühl befördert. Trotz dieser Wichtigkeit bleibt aber die Form stets das Untergeordnete, und die musikalische Auffassung des Tones

als äußere sinnliche Erscheinung darf deshalb nie der leitende Grundsatz in der musikalischen Kunst sein, so wenig wie dem Maler die Farbe das Höchste sein kann, weil sonst leerer und eitler Formalismus an die Stelle der Kunst tritt; denn ohne Gefühl ist der schönste Ton ein glänzendes Nichts, eine Marmorstatue, die man vielleicht kalt bewundert. Nur der seelenvolle Ton dringt zu Herzen, weil er von Herzen kommt. Der echte musikalische Vortrag ist sonach die Mittheilung unseres Gefühles durch den Ton in Verbindung mit einer äußern, glanzvollen Erscheinung desselben, und zerfällt sonach von selbst in zwei Theile, nämlich:

a) in einen geistigen (seelischen) und

b) in einen technischen.

Ersterer läßt sich nicht wohl erlernen, denn wer ohne Herz und Geist ist, kann bei der besten technischen Begabung weder Herz noch Geist mittheilen, wohl aber kann das schlummernde Gefühl geweckt, gepflegt und veredelt werden. Das höchste Streben sei deshalb Veredelung des Herzens.

Was den technischen Vortrag betrifft, so läßt sich solcher bei der nöthigen organischen Befähigung durch ein fleißiges Studium erwerben; doch darf er nie einer Dressur gleichen, und die Anwendung technischer Vortragsmittel muß immer mit Bewußtsein geschehen, und immer als nothwendige Folge der Gefühlsidee erscheinen. Es wäre

sonach das schönste Crescendo 2c. im Gesange ein Unding, wenn der Text eine Gefühlsabnahme verlangt. Ein guter technischer Vortrag setzt deshalb nicht nur einerseits den vollkommenen Besitz sämmtlicher technischer Vortragsmittel, wie z. B. richtige Tonbildung, deutliche Aussprache, Athem, Registerverbindung 2c. voraus, sondern verlangt auch andererseits eine genaue Kenntniß der gebräuchlichsten Verzierungen und gewisser Kunstmittel beim Sologesang, sowie der verschiedenen Gattungen desselben, und fordert auch so viel musikalisches Verständniß, um Alles dieß richtig und sinngemäß anzuwenden. Die sub 1 genannten technischen Vortragsmittel, wie z. B. Tonbildung, Aussprache 2c., sind bereits besprochen, es sollen deshalb bloß die sub 2 erwähnten noch besonders erörtert werden.

Unter Verzierung versteht man eine Art Ausschmückung des Gesanges, die entweder dem Sänger selbst überlassen, oder vom Komponisten vorgeschrieben ist. Die Verzierungen lassen nicht nur den Grad der Technik des Sängers erkennen, sondern verrathen auch den Geist und Geschmack desselben. Sämmtliche Verzierungen zählen ihrer Natur nach zur Koloratur, d. h. zur Fähigkeit, eine größere oder geringere Reihe Töne, die entweder stufen- oder sprungweise, bald schneller, bald langsamer aufeinander folgen, in einem Athem zu singen. Sie müssen leicht und deutlich ausgeführt werden, und verlangen ein anhaltendes Studium. Man könnte dieselben, je nachdem sie vom

Sänger selbst kommen, oder vom Komponisten vorgeschrieben sind, in

a) freie, und

b) gegebene
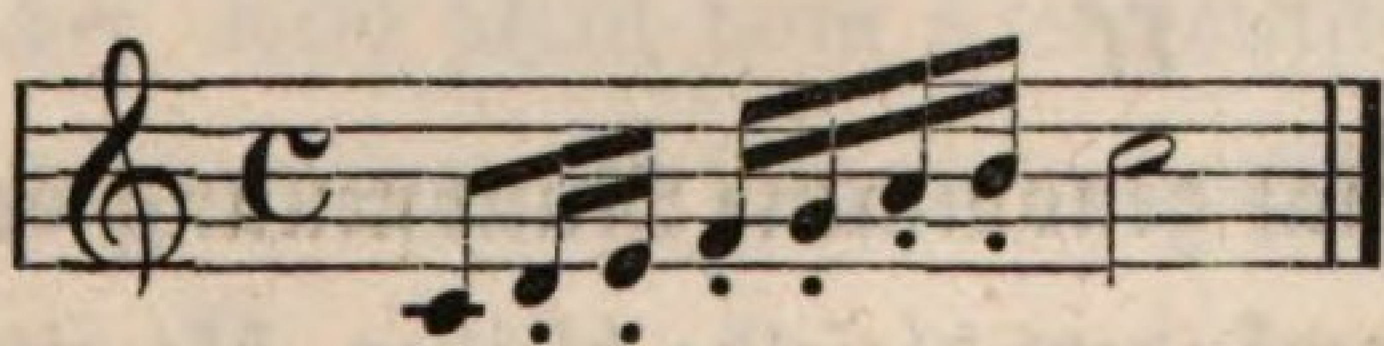
eintheilen. Weil letztere so zu sagen das musikalische Bürgerrecht erlangt haben, könnte man sie die bestehenden heißen. Die freien Verzierungen sind vorübergehende Erscheinungen und passen nur für ganz spezielle Fälle; sie sind gleichsam der musikalische Witz des Sängers und haben mit nichtmusikalischen Witzen das gemein, daß sie um so mehr ansprechen, je seltener sie vorkommen und je mehr Geist sie verrathen. Bringt man sie zu häufig, so entsteht eine fade Manierirtheit.

Zu den bestehenden Verzierungen gehören der Läufer, Triller, Schleifer, Vor- und Nachschlag, Mordent, Doppelschlag und Schneller.

Läufer.

Der Läufer ist eine stufenweise, größere oder kleinere Reihenfolge von Tönen, die sich bald schneller, bald langsamer, fallend oder steigend bewegen. Der gewöhnlichste Läufer ist die Tonleiter selbst; wer dieselbe gut singen gelernt hat, dem wird kein Läufer eine Schwierigkeit mehr bieten; denn die Tonleiter schnell und kunstgerecht zu singen, ist nebst dem Triller das technisch Schwerste. Sie muß einer Kette gleichen, bei welcher jedes Glied für sich ein

Ganzes bildet, und doch mit den übrigen zu einem größeren Ganzen innig verbunden ist. Sämmtliche Töne einer Tonleiter oder eines Läufers müssen sonach streng artikulirt und doch verbunden erscheinen, was durch ein richtiges Verhältniß zwischen Stoßen und Binden erreicht wird. Bindet man zuviel, so verschwimmen die Töne in einander und die Tonleiter gleicht dem Gähnen oder dem Herunterfahren eines Fingers über Klaviertasten; stößt man zu viel, so hört man bei jedem neuen Tone ein h, und die Tonleiter mit dem Worte „Amen" lautet dann so:
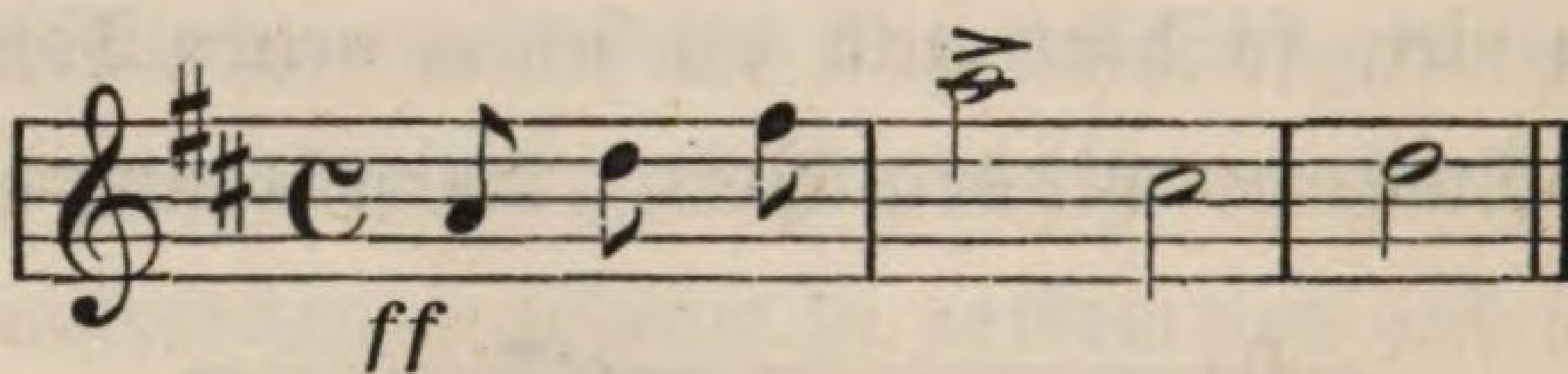


A=ha=ha=ha=ha=ha=ha=men.

Die Tonleiter als Verzierung muß steigend an Kraft wachsen, und fallend an Kraft sich mindern. Wir singen deshalb in dem einen Falle den ersten Ton schwach, im andern Falle kräftig. Dieses gilt überhaupt für jeden Läufer.

Liegen die Töne eines Läufers im Bereiche verschiedener Register, so ist derselbe noch schwieriger. In diesem Falle setzt man bei fallendem Läufer mit voller Stimme ein, und singt Alles mit dem Mittelregister. Bei steigendem Läufer ist es hingegen weit besser, gleich zum Falsett zu greifen. Dem Tone nach zu schließen, wenden viele Sänger und Sängerinnen bei schnellen Läufern ausschlie=

ßend das Falsett an, oder sie machen Gebrauch von dem sogenannten Halston*) (s. S. 67). Beim Klavierspiel stellt sich ein ähnliches Bild dar, indem wir entweder bloß die Finger bewegen, oder aus dem Handgelenk spielen, je nachdem die Schnelligkeit oder die Kraft des Spieles es verlangt; demnach bedingt die musikalische Figur immer das entsprechende Register. Folgende Figur werden wir mit voller Brust singen:



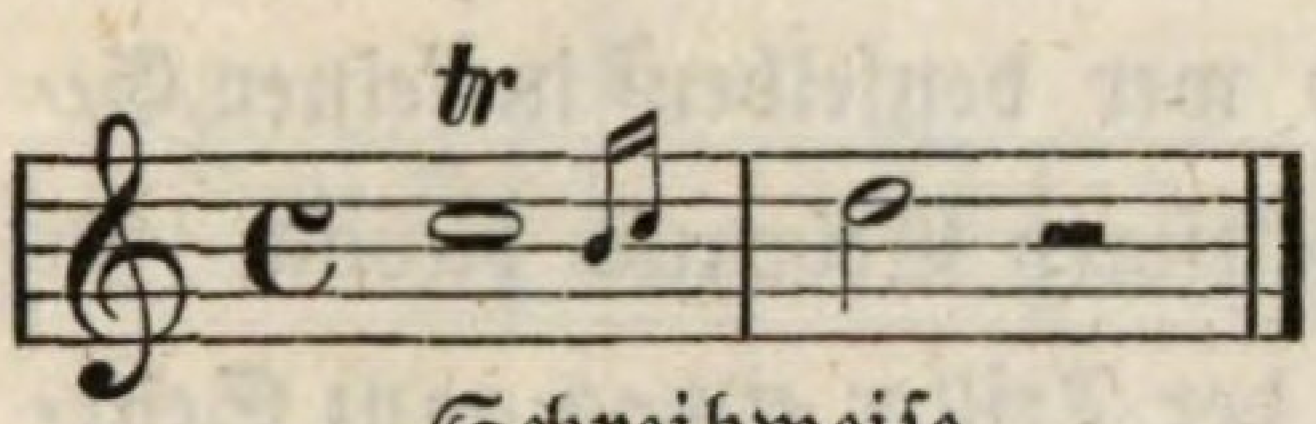
Die einmal genommene Mundstellung bei einem Läufer muß unverändert dieselbe bleiben, bis ein anderer Vokal eintritt, weil sonst die Aussprache eine undeutliche wird, und z. B. aus „schuf" sehr leicht „schurf" entsteht; es ist dies eine Art sprachliches Detoniren.

Triller.
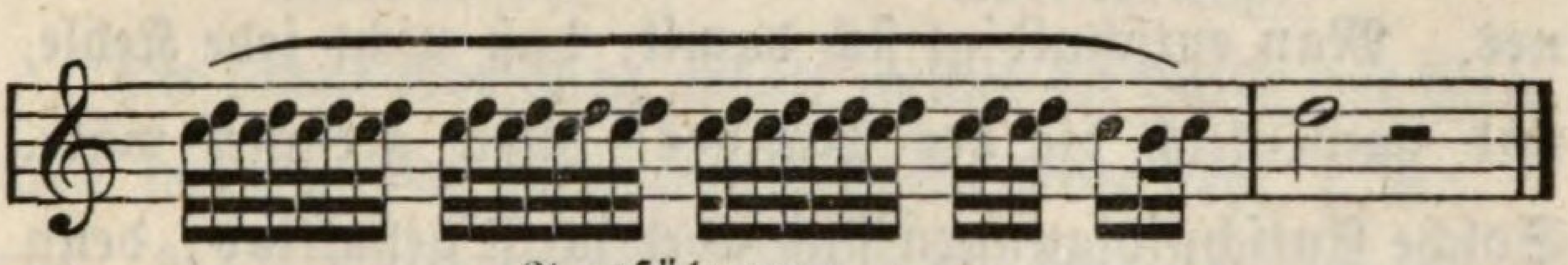
Unter Triller versteht man eine gleichmäßig abwechselnde schnelle Bewegung zweier Töne, welche eine große und kleine Sekunde auseinander liegen. Der erste Ton, auf welchem der Triller gleichsam stattfindet, heißt Halteton oder Grundton; und der eine Sekunde höher liegende Beiton oder Hülfston. In der Regel ist der Triller mit

*) Ein Läufer mit voller Stimme ist jedoch immer schöner.

einem Nachschlag verbunden. Schreibweise und Ausführung ist folgende:
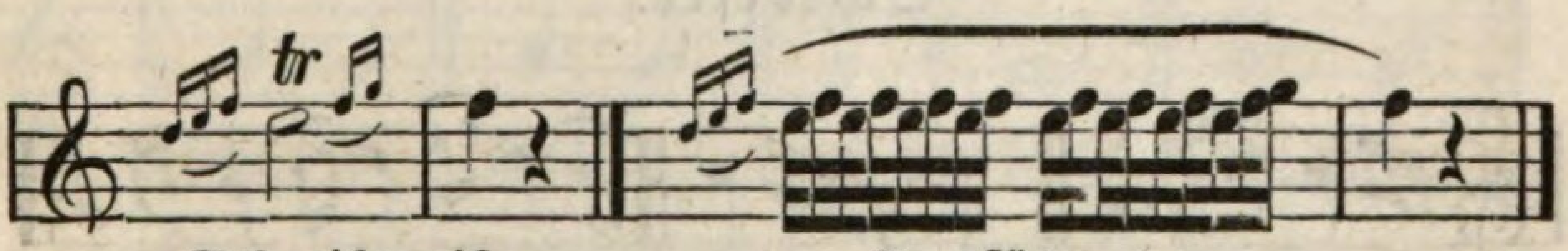


Schreibweise.



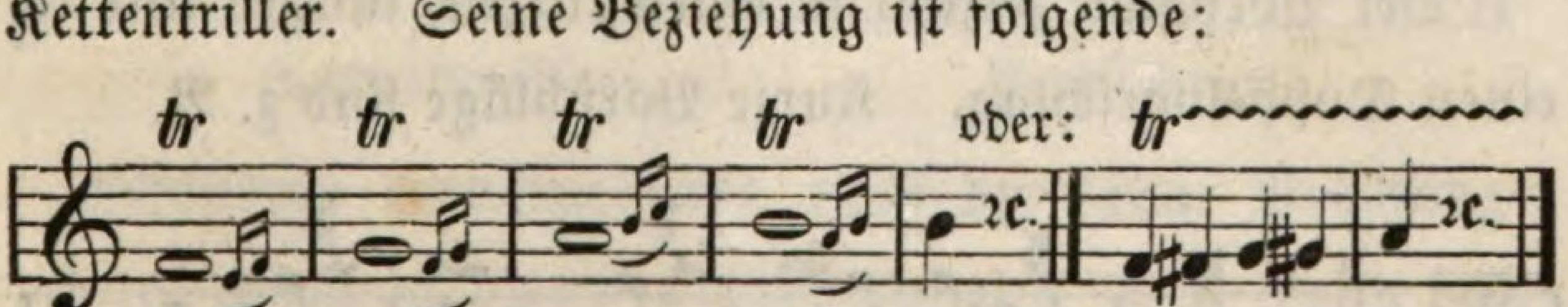
Ausführung.

Häufig hat der Triller am Anfang oder am Ende einen Zusatz, welcher meist schon vom Komponisten angedeutet ist. Diese Zusätze sind so schnell auszuführen, wie der Triller selbst; z. B.



Schreibweise. Ausführung.
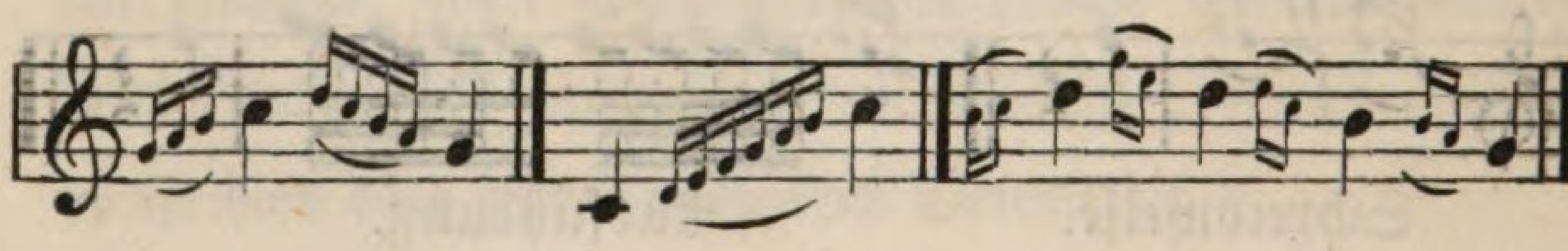
Erstreckt sich ein Triller über mehrere stufenweise fortschreitende Töne von gleichem Zeitwerthe, so heißt er Kettentriller. Seine Bezeichung ist folgende:



Man hüte sich vor dem sogenannten Bockstriller, welcher einem Mäckern gleicht, und im Munde entsteht, wie das Lachen. Der Triller soll weder zu stark (schmetternd), noch zu schwach sein. Eine Bewegung der Lippen, des
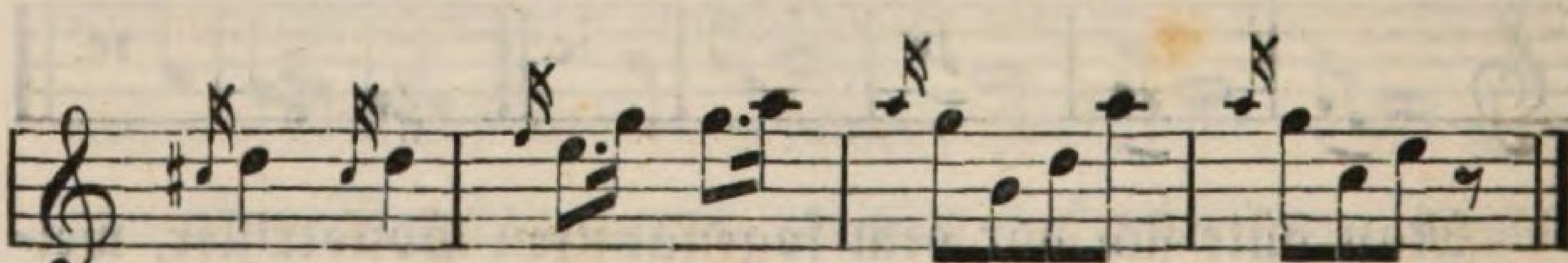
Unterkiefers und der Zunge soll nicht stattfinden. Wer den Triller nicht mit Gewandtheit singen kann, wird ihn füglich ganz weglassen, und wer denselben in seiner Gewalt hat, mache keinen zu häufigen Gebrauch davon. In jetziger Zeit ist bei Sängern der Triller etwas ganz Seltenes. Man entschuldigt sich damit, daß nicht jede Kehle, und namentlich die des Mannes, hiezu geeignet wäre. Solche Entschuldigungen sind aber meist gehaltlos, denn bei Fleiß und gutem Willen läßt sich der Triller schon erlernen; dieß lehrt uns das Beispiel früherer und noch mancher jetzt lebender Sänger zur Genüge.

Schleifer.
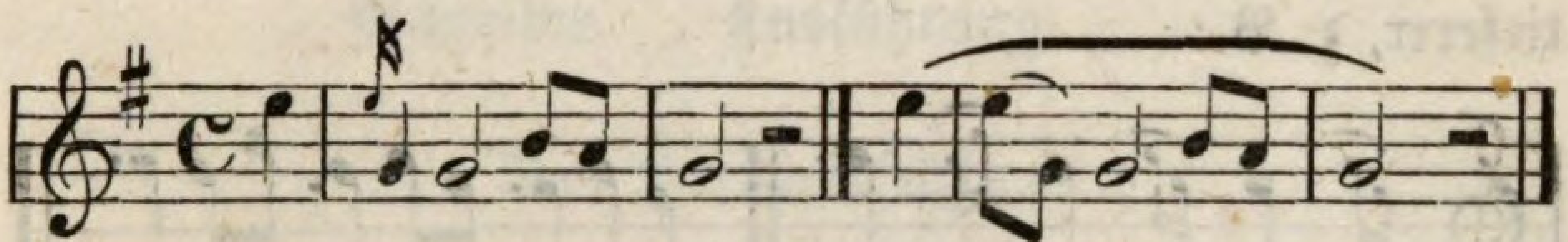


Vorschlag.

Der Vorschlag zerfällt in einen kurzen, langen und in einen Doppelvorschlag. Kurze Vorschläge sind z. B.



Deren Auftreten muß bestimmt und kurz sein, und die Hauptnote muß markirt erscheinen. Bei Schlüssen kommt der kurze Vorschlag öfters als eine Art Bindemittel vor,

und muß in diesem Falle langsamer als gewöhnlich gesungen werden, z. B.
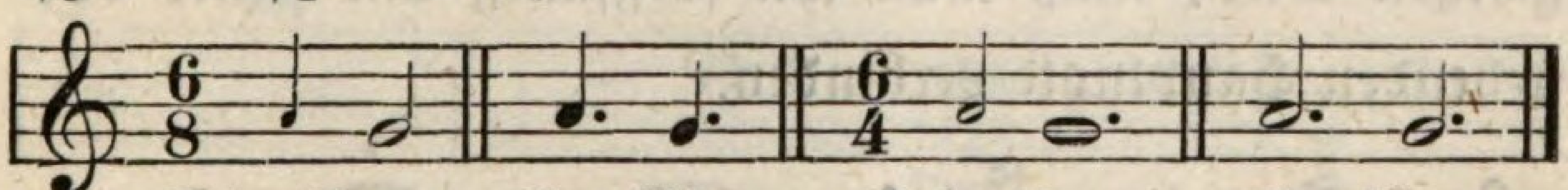


Schreibweise. Ausführung.

Der lange Vorschlag erhält immer die Hälfte des Werthes, wenn er vor einer zweitheiligen Note steht, z. B.



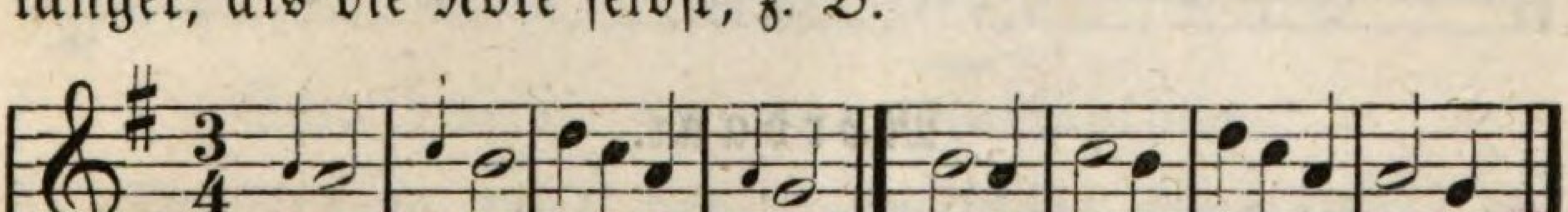
Schreibweise. Ausführung.

Dasselbe ist auch der Fall bei zweitheiligen Noten im $^6/_8$ oder $^6/_4$ Takte, z. B.



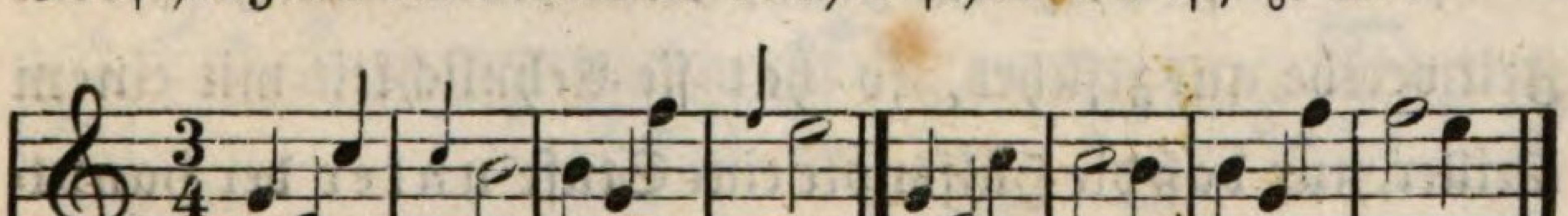
Schreibw. Ausführ. Schreibw. Ausführ.

Bei einer punktirten Note im $^3/_4$ Takt ist der Vorschlag länger, als die Note selbst, z. B.



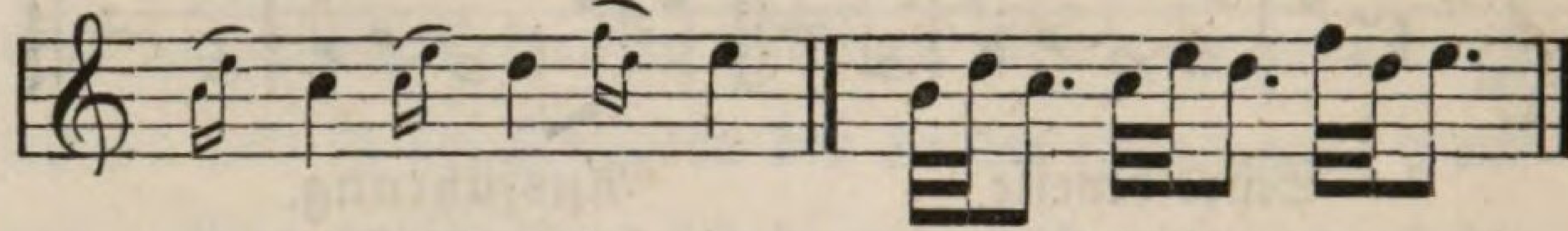
Schreibweise. Ausführung.

Besonders hervorgehoben muß der lange Vorschlag werden, wenn er vorbereitet auftritt, d. h. wenn der Vorschlagton unmittelbar vorher schon da ist, z. B.:



Schreibweise. Ausführung.

Der Doppelvorschlag besteht darin, daß zwei Töne vor der Hauptnote angeschlagen werden; ein höherer und ein tieferer, z. B.:



Schreibweise. Ausführung.
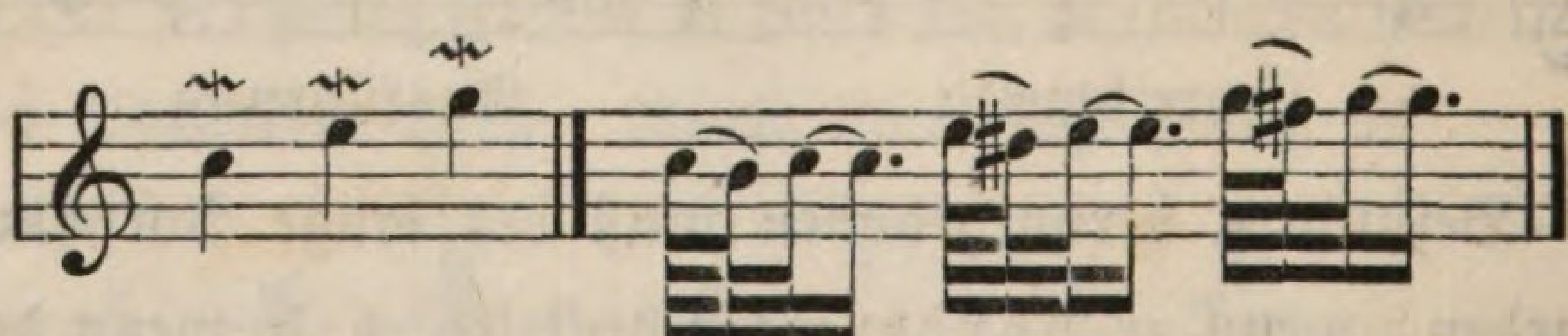
Nachschlag.

Der Nachschlag unterscheidet sich vom Vorschlag einfach dadurch, daß er **nach** der Hauptnote steht; damit er aber nicht als Vorschlag der nächstkommenden Note angesehen wird, muß man ihn sorgfältig mit seiner vorstehenden Hauptnote verbinden.

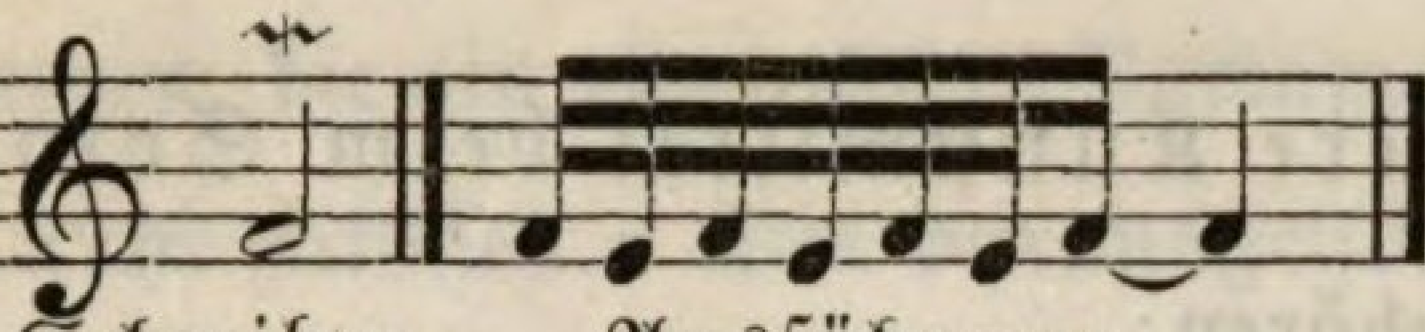


Schreibweise. Ausführung.

Mordant.
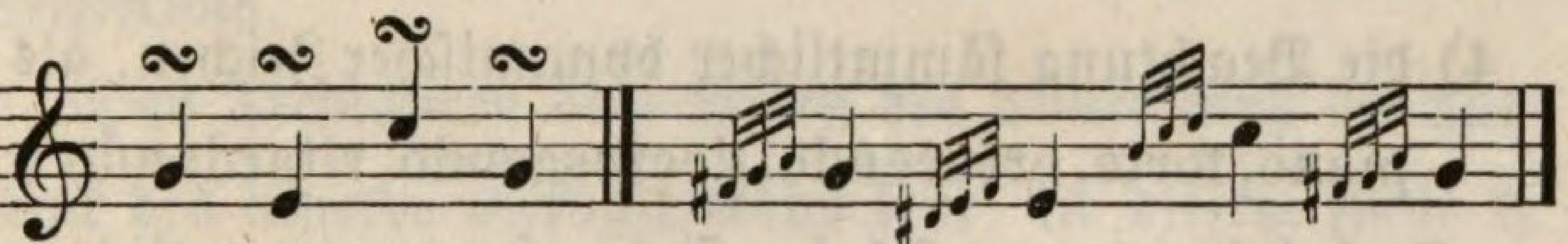


Wird diese Verzierung auf einer Note von größerem Zeitwerthe ausgeführt, so hat sie Aehnlichkeit mit einem Triller, nur daß die Hülfsnote eine Stufe **unter** der Hauptnote steht, z. B.:
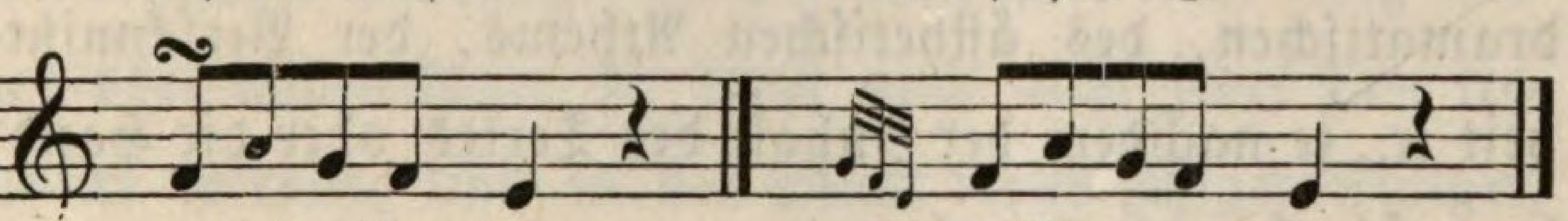


Schreibw. Ausführung.

Der Doppelschlag
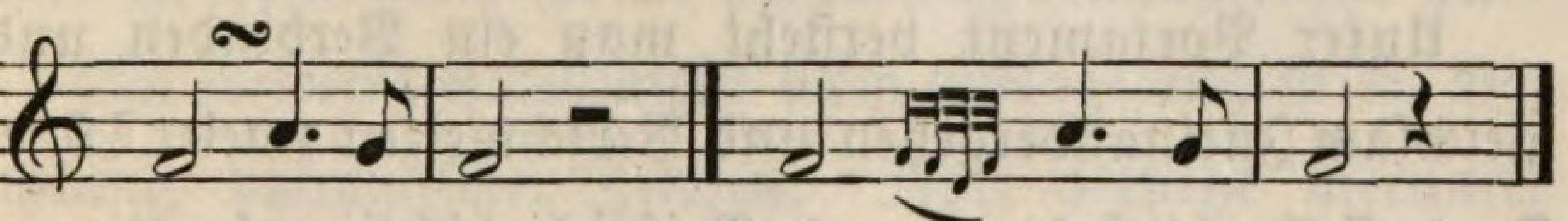
kommt am häufigsten vor. Es giebt mehrere Arten, z. B.:
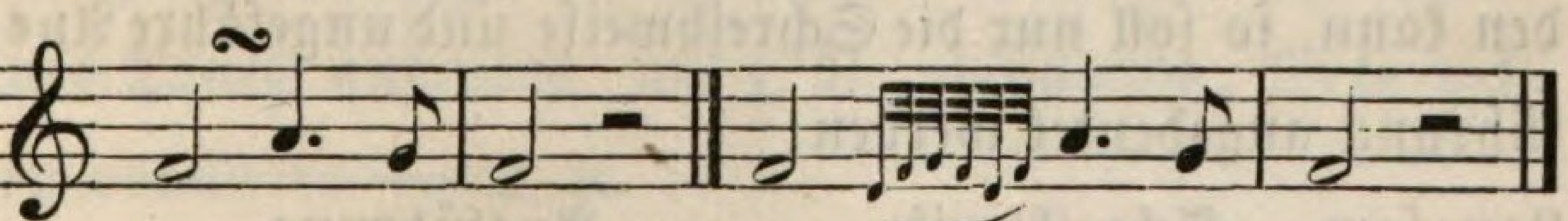


Schreibweise. Ausführung.



Schreibweise. Ausführung.
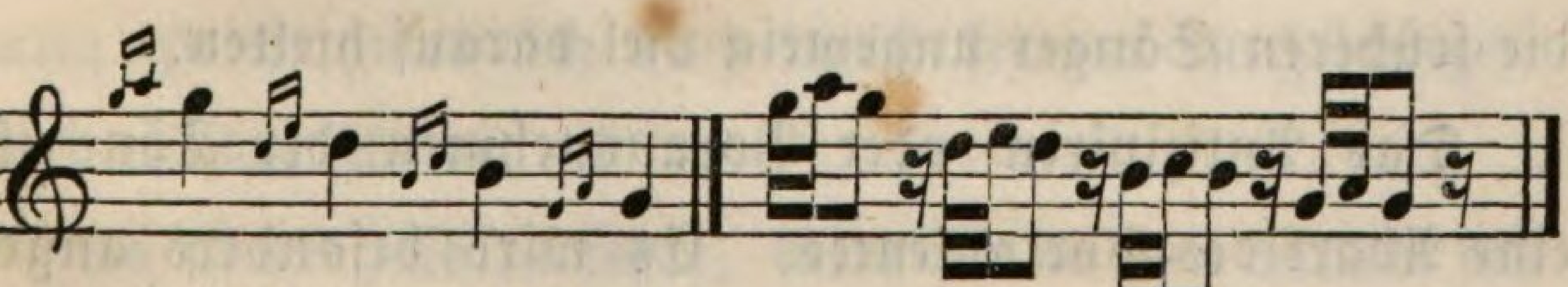


Schreibweise. Ausführung.



Schreibweise. Ausführung.

Im Adagio wird der Doppelschlag langsamer, im Allegro hingegen rascher ausgeführt.

Schneller.



Schreibweise. Ausführung.

Besondere Kunstmittel beim Sologesang.
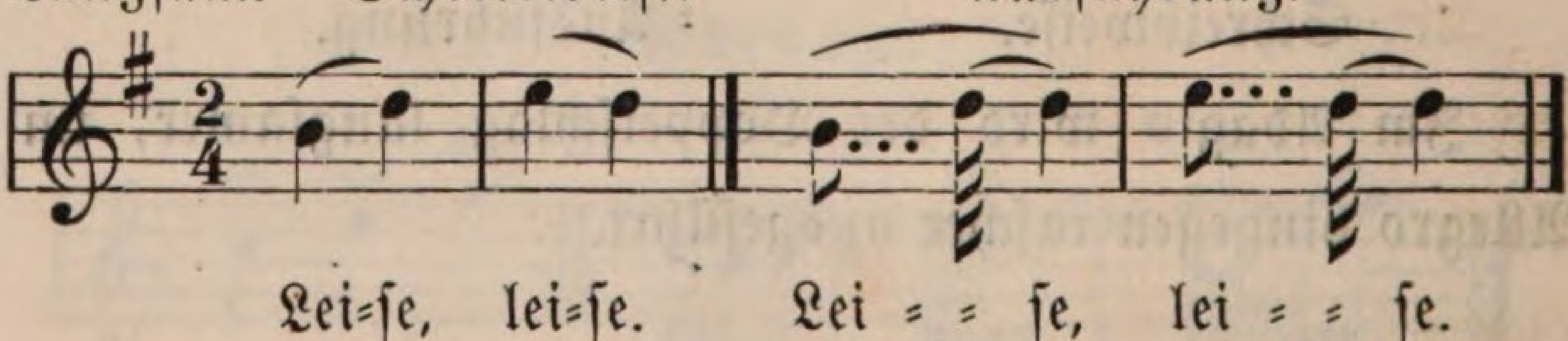
Dazu gehören:

1) das Portamento di voce, oder das Tragen der Töne,
2) das Antizipiren, oder Vorausnehmen der Töne,
3) das Tremoliren, oder das Beben der Töne, sowie
4) die Beachtung sämmtlicher dynamischer Zeichen, als: piano, forte, crescendo, decrescendo, ritardando ꝛc.

Auch bedient man sich im Sologesang, namentlich im dramatischen, des ästhetischen Athems, der Verschmitztheit ꝛc., je nachdem der Inhalt des Textes oder die Handlung überhaupt es verlangt.

Uuter Portament versteht man ein Verbinden und gleichsam Ineinandergehen und Verschmelzen zweier Töne. Da dasselbe bloß durch gute Beispiele richtig erlernt werden kann, so soll nur die Schreibweise und ungefähre Ausführung angedeutet werden:

Langsam. Schreibweise. Ausführung.



Lei=se, lei=se. Lei = = se, lei = = se.

Gut ausgeführt, ist es von trefflicher Wirkung, weshalb die früheren Sänger ungemein viel darauf hielten.

Das Antizipiren oder Vorausnehmen der Töne ist eine Abart des Portamentes. Es wird besonders angewendet, wenn mehrere Töne von langer Geltung auf=

einander kommen, die ein eigentliches Portament des Athmens wegen nicht zulassen. Der vorausgenommene Ton braucht hier nicht so kurz zu sein, wie beim Portament. In Liedern und Arien älterer Meister, z. B. von Händel, bildet die Vorausnahme bei Schlüssen fast eine stehende Verzierung.

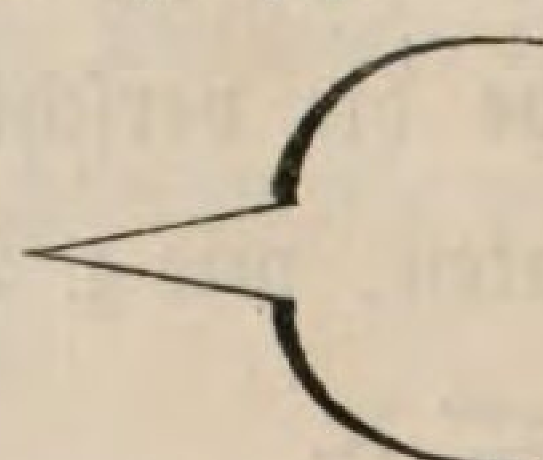
Das Tremoliren oder Beben des Tones muß der Ausdruck des inneren Gefühlslebens sein; in diesem Falle ist es von guter Wirkung. Sowie man aber nicht ewig weinen oder lachen kann, so kann auch nicht jeder Ton tremolirt werden, und in der Sucht vieler jetziger Sänger, Alles zu tremoliren, spricht sich bloß Charlatanismus aus.

Ein weiteres Kunstmittel beim Sologesang ist die Beachtung dynamischer Zeichen. Man versteht hierunter jene Zeichen, welche die verschiedenen Grade der Stärke eines Tones andeuten, wie z. B. piano = p., forte = f., crescendo = < 2c.

Aeußerlich betrachtet ist das Piano ein sanfter und schwacher, das Forte hingegen ein starker und kräftiger musikalischer Ton, weshalb wir beim Piano, wenn es nur einstweilen der Form nach ein Kunstton sein soll, darauf Rücksicht zu nehmen haben, daß es dem Forte in der Zeichnung gleicht, und sich bloß durch feinere durchsichtigere Farben unterscheidet.

Es ist deshalb verkehrt, beim Piano den Mund fast ganz zu schließen und den Ton spitziger zu nehmen, weil

dadurch das Piano etwas Sieches und Verwelktes andeuten würde, während es doch ein erhöhtes, inneres Leben bezeichnen soll und einem Menschen gleicht, der im Stillen Gutes schafft und wirkt. Das Forte arte ja nicht in Schreien aus, was immer bei falschem Tonansatze der Fall sein wird.

Beim Crescendo oder Anschwellen des Tones sehe man besonders darauf, daß es nicht zu rasch an Tonkraft zunimmt, weil sonst immer ein sogenanntes backenbausiges Crescendo entsteht, welches man von halbgebildeten Sängern so häufig zu hören bekommt, und bei dieser Sorte von Sängern eine stehende Verzierung bildet, wie das schon genannte Tremoliren. Das Zeichen für das kunstgerechte Crescendo ist, wie erwähnt, so: <; jenes backenbausige hingegen wäre so: 

In der Regel ist das Crescendo bei langgehaltenen Noten mit einem Decrescendo oder Abnehmen verbunden; die Alten nannten dieses An- und Abschwellen eines Tones Messa di voce; das Zeichen ist: <>. Richtig und schön ausgeführt erfordert es viele Uebung. Manchmal findet auch bei ganzen Tonfiguren ein Crescendo oder Decrescendo statt. Die Ausführung bleibt aber dieselbe, d. h. das An- und Abschwellen muß ein streng sukzessives sein und bleiben.

Der ästhetische Athem, im Gegensatze zum physischen, ist ein Ausdruck des innern Lebens; ist die unmittelbarste und einfachste Sprache unseres Gefühles und gleicht in dieser Beziehung der Thräne. Daß sich dieser Athem zur Schilderung von Angst, Furcht, Traurigkeit 2c. besonders eignet, und daß er uns in den Stand setzt, alle diese Gemüthsbewegungen so darstellen zu können, wie es in der Wirklichkeit, also im Leben der Fall ist, leuchtet von selbst ein. Der ästhetische Athem muß deshalb hörbar ausgeführt werden, und darf nicht ruhig stattfinden, wie der physische. Damit aber die musikalische Figur nicht zu häufig unterbrochen wird durch ein doppeltes, d. h. physisches und ästhetisches Athmen, so wird letzteres geschehen, wo eine Pause ist, oder wo ein physisches Athmen hätte stattfinden sollen. Wird der ästhetische Athem da angebracht, wo es Niemand vermuthet, z. B. mitten im Worte, so heißt es die Verschmitztheit im Gesange. Richtig angebracht ist es immer von guter Wirkung.

Ein schöner Vortrag erfordert endlich noch die Kenntniß der verschiedenen Arten des Gesanges, weil bei der Form eines ganzen Musikstückes immer schon der Gefühlsstimmung Rechnung getragen sein muß. Zu den gewöhnlichsten Gesangsgattungen rechnet man das Rezitativ, das Lied, das Cantabile, die Arie, die Romanze, das Gebet 2c.

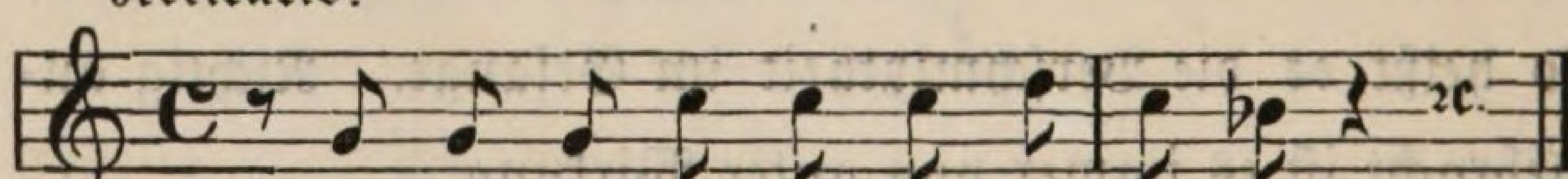
Der richtige Vortrag eines Gesangstückes erfordert immer ein richtiges Verstehen und Auffassen des Textes.

Es sei deshalb nur bezüglich des Rezitatives, insofern es die äußere Erscheinung desselben betrifft, Folgendes erwähnt.

Das Rezitativ ist ein Mittelding zwischen Rede und Gesang; es ist also ein singendes Sprechen, oder ein sprechendes Singen. Diese Erklärung deutet schon darauf hin; daß Sprache und Musik gleichberechtigt sind; doch hat in vielen Fällen erstere den Vorzug.

Der musikalische Rhythmus hat sich dem sprachlichen unterzuordnen, weshalb im Rezitativ jede Silbe, jedes Wort und jeder Satz zu betonen ist, wie es bei der Deklamation geschieht, mögen die dazu gesetzten Noten lang oder kurz sein. Wollte Jemand nachstehendes Rezitativ singen, wie es notirt ist, der würde seine Sache sehr schlecht machen.

Recitativ.

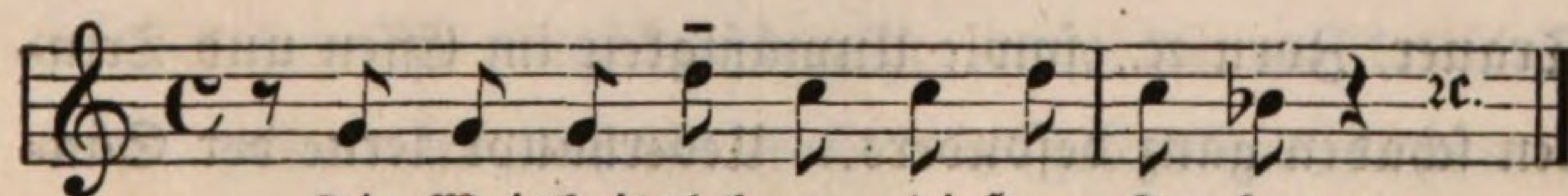


So gesungen, ist es nichts Anderes, als wenn ein Kind, welches erst zu lesen anfängt, dieselben Worte spricht und zwar jede Silbe gleichmäßig. Ein solcher Sänger steht aber musikalisch nicht höher, als ein Kind sprachlich steht.

Wer also ein Rezitativ richtig singen will, muß zuvor den Text durchlesen und denselben skandiren, d. h. den

Vers abmessen; dazu gehört aber Kenntniß der Sprache und namentlich des Silbenmaaßes — Metrum.

Ist bei zwei gleichen Tönen dieselbe Harmonie unterlegt, und es fällt auf den ersten eine schwere Silbe, so singt man gewöhnlich den Ton der nächst höheren Stufe und bildet auf diese Weise eine Art Vorhalt, um Monotonie zu verhüten. Im vorstehenden Beispiele müßte man demnach statt des ersten C ein D singen, z. B.



Die Weisheitslehren dieser Knaben ꝛc.

Endlich sei noch bemerkt, daß man die Töne nicht herauspoltern soll, und daß eine edle und deutliche Aussprache unentbehrlich ist.

§ 12.

Ueber die Erhaltung der Stimme.

Der Stimme kann auf verschiedene Weise geschadet werden. So verschieden aber die Ursachen auch sein mögen, so lassen sie sich doch in drei Klassen theilen. Der Ruin einer Stimme kann nämlich herbeigeführt werden

a) durch die Lebensweise,

b) durch die Nahrungsmittel, und

c) durch das Singen selbst.

Bezüglich der beiden ersten Punkte läßt sich im Allgemeinen sagen, daß Alles, was der Gesundheit schadet, auch

ganz besonders der Stimme schadet. Die Hauptregel in dieser Beziehung würde also heißen: „Führe ein geregeltes Leben, sei mäßig im Genusse und vorsichtig in der Wahl der Lebensmittel." Eine geregelte Lebensweise besteht in dem richtigen Verhältniß zwischen Thätigkeit und Ruhe. Zu viel Arbeit und zu wenig Ruhe ermatten den Körper, zu viel Ruhe und zu wenig Arbeit erschlaffen denselben. Heftige Gemüthsbewegungen und Leidenschaften, wie z. B. Trauer, Zorn ꝛc., sowie Unmäßigkeit im Essen und Trinken schaden ganz besonders. Ueberhaupt lerne der Sänger Diät und halte sie streng. Bezüglich der Wahl der Speisen und Getränke ist noch zu bemerken, daß manche derselben der Gesundheit nicht schaden, aber doch, häufig genossen, einen nachtheiligen Einfluß auf die Stimme ausüben. Dazu gehören z. B. Kraut, Nüsse, Kaffee, Bier, schlechte Weine ꝛc.; empfehlenswerth sind dagegen Honig, Eier, Meerrettig, Obst, gute Weine, Thee ꝛc. Durch vieles Rauchen wird die Stimme nie besser, wohl aber kann dasselbe sehr schädlich werden, wenn eine zu starke Speichelabsonderung damit verbunden ist. Eben so wenig ist das Schnupfen zu empfehlen, weil es die Kanäle verstopft. Was endlich das Singen selbst betrifft, wodurch ein Ruin der Stimme herbeigeführt werden kann, so ist es theils Selbstschuld des Sängers, theils auch die Schuld Anderer.

Die Stimme wird verdorben durch zu vieles und zu starkes Singen (Schreien); hiezu bieten die Gesangvereine

häufig Gelegenheit, und tragen deshalb, wenn auch nicht absichtlich und direkt, zur Zerstörung mancher guten Stimme bei. Dieser Umstand veranlaßt mich zu folgenden Bemerkungen, obwohl sie eine kleine Abschweifung vom eigentlichen Texte sind.

Die Gesangvereine sollten nicht allein der Unterhaltung und des Vergnügens wegen bestehen, sondern zugleich eine Art Konservatorium für Gesang bilden. Es wäre daher sehr wünschenswerth, wenn die musikalischen Leiter genannter Vereine auch eine gründliche Kenntniß über Stimmbildung besäßen, was aber nicht immer der Fall ist.

Schädlich ist es ferner für die Stimme, unmittelbar nach dem Essen, also mit vollem Magen zu singen. Man warte allerwenigstens eine Stunde. Gleich nach einem anstrengenden Gesange zu rauchen oder zu trinken, was nebenbei bemerkt so häufig geschieht, kann einer Stimme nie Nutzen bringen; die Folgen zeigen sich nach einigen Jahren ganz gewiß. Zum Ruin einer Stimme wird der Grund oft in früher Jugend schon gelegt. Man lasse deshalb in Schulen nie zu viel singen, und wähle solche Lieder, welche weder zu hoch, noch zu tief stehen. Sobald man diese Vorsicht nicht beachtet, artet das Singen in ein Schreien oder Krähen aus, und die Kinder gewöhnen sich an einen falschen Stimmansatz. Ganz hat man sich des Singens zu enthalten während der Zeit der Mutation,

Es ist dieß jene Zeit, in welcher sich eine allseitige Veränderung, namentlich bei männlichen Stimmen (Seite 63) vorbereitet, wo also aus einem 4=Fuß=Toninstrument ein 8=Fuß=Toninstrument entsteht, oder aus einer Knabenstimme eine Männerstimme sich bildet. Die Zeit der Mutation ist verschieden, und richtet sich nach dem heißeren oder kälteren Klima eine Landes; sie zeigt sich mit dem Eintritt der männlichen oder weiblichen Reife (Pubertät). In Deutschland ist dieß bei Mädchen zwischen dem dreizehnten und siebzehnten Jahre, bei Knaben zwischen dem vierzehnten und achtzehnten Jahre gewöhnlich der Fall. Bei Mädchen und Kastraten wird der Fußton durch die Mutation kein anderer. Während dieser Periode ist die strengste Diät zu beobachten. Endlich tragen noch zum Ruin einer Stimme viele Kompositionen der Jetztzeit durch die übertrieben hohe Lage der Singstimme, sowie durch zu starke Orchestrirung der Gesangsbegleitung bei.

§ 13.

Von den Anforderungen, welche sich an einen Gesangskünstler stellen lassen.

Es ist durchaus kein zu strenges Urtheil, wenn man behauptet, daß die große Mehrzahl der jetzigen Gesangskünstler bei weitem das nicht leistet, was sie leisten sollte. Um diese Behauptung vollkommen zu rechtfertigen, hat man in Betracht zu ziehen, welche Anforderungen sich

überhaupt an einen Gesangskünstler stellen lassen, und was die großen Sänger der Vorzeit geleistet haben.

Was den ersten Fall (die Anforderungen) betrifft, so können sie weder größer, noch geringer sein, als die, welche man an jeden ausübenden Tonkünstler — Virtuosen — stellt. Sie theilen sich in zwei Arten, je nach dem sie sich auf das Wesen oder auf die Form des Tones beziehen. Die Aufgabe eines Virtuosen bestände sonach in einer treuen und wahren Wiedergabe des Gefühles und in der Beherrschung aller Schwierigkeiten seines Instrumentes, also in vollendeter Technik. Da die erste Art durch die zweite bedingt ist, so wollen wir zunächst untersuchen, welche Anforderung man in technischer Beziehung an einen Sänger stellen kann.

Jedes Instrument verlangt eine eigenthümliche Behandlung, weshalb eine und dieselbe Notenfigur nicht gleich gut auf verschiedenen Instrumenten gespielt werden kann. Es würde aber zu weit führen, wollten wir erst aus der Natur jedes Instrumentes die passendsten Figuren, Läufe 2c. herausphilosophiren. Wir fragen also nicht, was man auf diesem oder jenem Instrumente leisten könne, sondern wir fragen: Was leisten unsere Instrumental-Virtuosen? Staunenswerthes, ist die Antwort, denn zu keiner Zeit war die Technik eine so große, wie in der gegenwärtigen. Fragen wir nun weiter, was viele der jetzt lebenden Vokal-Virtuosen vermögen, so finden

wir ihre Leistungen ebenfalls staunenswerth, bloß in einem anderen Sinne, nämlich staunenswerth gering. Es wird deshalb besser sein, wenn wir fragen, was die großen Sänger der Vorzeit geleistet haben? Lassen wir die Geschichte antworten. Man erzählt von einem gewissen Farinelli, daß er durch seinen Ton das Herz jedes Menschen rühren konnte, daß er durch die Kraft seines Tones eine Trompete übertönte, und in einem Athem die chromatische Scala innerhalb zweier Oktaven aufwärts und abwärts sang, und jeden Ton mit einem Triller verband. Aehnliches gilt auch mehr oder weniger von Balthasar Ferri, Pistocchi, Caffarelli, Sassaroli, Raff ꝛc., und von den Sängerinnen Faustine Haße, Angelika Catalani ꝛc. Wo finden wir Aehnliches bei unseren Sängern? Gar viele derselben haben kaum die nöthige Elementarbildung, wie z. B. deutliche Aussprache, richtigen Tonansatz ꝛc. Diese beklagenswerthe Erscheinung hat aber ihren Grund nicht immer in dem Mangel guter Lehrer, denn die im Allgemeinen weitaus größeren und besseren Leistungen der Sängerinnen liefern einen erfreulichen Beleg hiefür; sondern häufig auch in der großen Nachlässigkeit und Trägheit der Sänger, welche leider noch durch eine zu große Nachsicht des Publikums gehegt und gepflegt wird. Wäre man strenger im Urtheile, und würde man nicht Mittelmäßigkeiten schon mit Beifall lohnen, was dem acht-

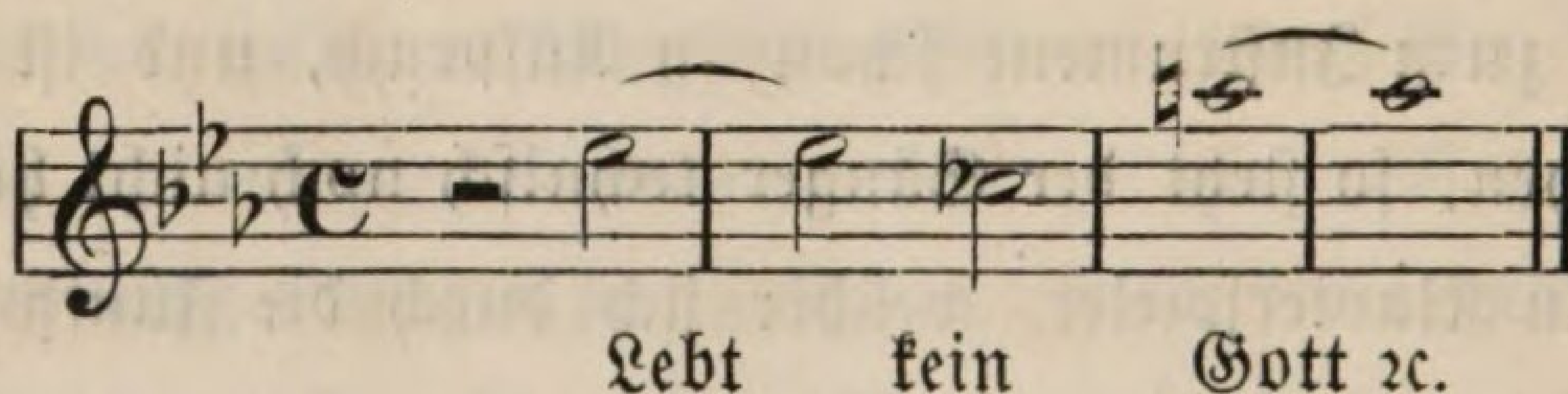
baren Theil der Sänger nur erwünscht sein könnte, dann wäre der lässige Theil moralisch gezwungen, fleißigere Studien zu machen.

Wer öffentlich als Sänger auftritt, muß als Künstler und Virtuos dastehen. Wie würde es einem Violin- oder Klavierspieler ergehen, wenn er auf seinem Instrumente nicht mehr leisten würde, als ein Sänger auf dem seinigen? Zu einer Virtuosität auf irgend einem Instrument, z. B. Violine, Klavier, gehört aber eine vier bis fünf Jahre lange unausgesetzte Uebung, und zur Ausbildung der Kehle als Instrument nicht weniger. Die meisten Sänger üben sich aber ein, höchstens zwei Jahre. Das ist nun offenbar zu wenig, denn ein Jahr nimmt der Elementarunterricht des Gesanges oder die Ausbildung der Kehle zum Instrument schon in Anspruch, und ist dieß geschehen, so steht der Sänger technisch noch nicht höher, als ein Klavierspieler, welcher sich durch die Fünffingerübungen den richtigen Anschlag erworben hat.
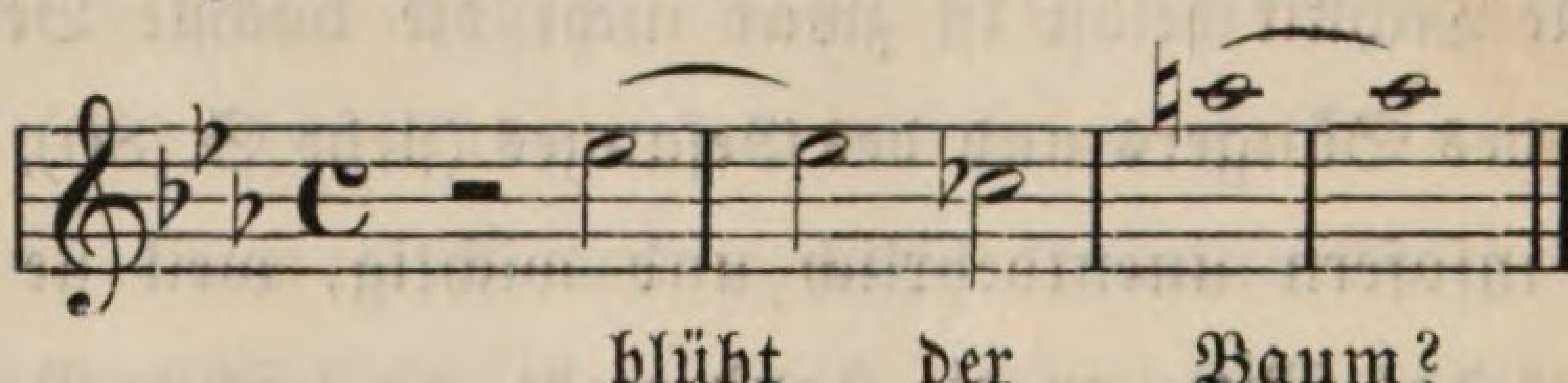
Die Technik selbst ist zwar nicht die höchste Bestimmung des Sängers und des Gesanges (siehe S. 80), aber sie ist insofern unentbehrlich und wichtig, weil sie dem Sänger das Mittel in die Hand giebt, die höchste Bestimmung des Gesanges zu erreichen. Der Sänger muß dem Deklamator gleichen und wie dieser — bloß in einem noch höheren Grade — die verschiedensten Gefühlssituationen durch den Ton ausdrücken. Und wie das „gute Nacht“

eines frommen Kindes im Munde eines tüchtigen Schauspielers anders klingen wird, als das „gute Nacht" eines Rachesüchtigen, eines Verliebten, eines Eifersüchtigen ꝛc., so wird es auch im Munde eines Sängers sein müssen. Darin liegt die Macht des Gesanges, und eben deshalb der große Vorzug des Sängers vor einem Instrumentalisten. In dieser Beziehung hat der leider schon von der Bühne abgetretene königl. Hof-Opernsänger Herr Dr. Härtinger in München Vorzügliches geleistet, und deshalb manchen anderen, mit imposanteren Stimmmitteln ausgestatteten Sänger hinter sich gelassen.

Wer es nicht so weit gebracht hat, der höre auf zu singen, denn sein Gesang ist eine Lüge, weil in seinem Munde die Worte:



ebenso klingen würden, wie die Worte:



§ 14.

Stimme und Ton.

Stimme und Ton wird häufig als gleichbedeutend

genommen, was aber durchaus nicht der Fall ist. Unter Stimme versteht man die natürliche Anlage, oder die Beschaffenheit und Befähigung des Organes, also gleichsam die Mittel zum Singen, während der Ton mehr das durch diese Mittel Hervorgebrachte ist. Stimme ist sonach ein reines Naturprodukt, und Ton ein Kunstprodukt.

So wenig sich die Naturprodukte durch Zuthun der Menschen in ihrer Wesenheit ändern lassen — denn wir können bekanntlich aus Eisen kein Gold machen —, so wenig wird es möglich sein, aus einer schlechten Stimme eine gute, aus einer tiefen (Baß) eine hohe (Tenor), aus einem lyrischen Tenor einen Heldentenor, oder gar aus keiner Stimme eine Stimme zu machen, welche Kunst manche Gesangslehrer zu verstehen vorgeben. Eine gute Stimme ist weiter nichts, als ein roher Goldklumpen, aus welchem erst die Kunst einen köstlichen Juwel zu bereiten versteht. Es ist daher die allenthalben herrschende Meinung, daß man mit einer guten Stimme auch gleich hübsch singen könne, eine sehr irrige. Wäre dieß der Fall, so müßte der Inhaber einer Kremoneser-Geige ein köstlicher Violinspieler, der Besitzer eines feinen Bleistiftes ein guter Zeichner, und der Maler mit gutem Pinsel und großen Malerfenstern ein genialer Künstler sein. Nur der Ton als Kunstprodukt hat Werth. Aus diesem Grunde wird und muß der richtig gesungene Ton mit einer geringeren Stimme immer besser gefallen, als der falsch er-

zeugte Ton mit einer vortrefflichen Stimme; ähnlich wie dem Auge eine kunstreich gefertigte Figur aus Bronze besser zusagt, als ein plumpes Silber- oder Goldgefäß.

Gehen wir auf diese Erscheinung tiefer ein und begnügen wir uns nicht bloß mit der Thatsache, daß der mit einer geringen Stimme richtig erzeugte Ton besser gefällt, als der mit einer guten Stimme unrichtig erzeugte, sondern fragen nach dem Warum, so finden wir die Antwort dieser Frage in dem moralischen Gefühl eines jeden guten Menschen. Es ist nämlich die Wahrheit — auch wenn sie herb und bitter sein sollte —, die uns in dem einen Falle, und die Lüge — auch wenn sie süß wäre —, die uns in dem andern Falle entgegentritt. Da sich zu dieser Lüge noch der Betrug und die Täuschung gesellt, indem der Mensch nur Gutes vom Guten erwartet, so findet auch jene räthselhafte Erscheinung, „daß der mit guter Stimme erzeugte schlechte Ton ein feines Ohr und ein edles Herz unangenehmer berührt, als der mit einer schlechten Stimme erzeugte schlechte Ton", ihre Lösung, weil sich im letzten Falle der Mensch keiner sanguinischen Hoffnung hingiebt, Trug und Täuschung sonach schwinden.

Pädagogisch-methodischer Theil.

Ein guter Lehrer muß nicht nur die gründlichste und vielseitigste Kenntniß von dem besitzen, was er lehren

will, sondern auch die rechte Art und Weise kennen, wie er es lehren will, oder mit wenig Worten: er muß mit einem gründlichen Wissen eine gute Methode verbinden, weil ohne eine solche auch bei großem Wissen nur mittelmäßige Resultate erzielt werden können. Selten findet man aber Beides vereinigt. Viele geben Gesangsunterricht bei völliger Unkenntniß der Stimmorgane und ihrer Behandlung. Von solchen kann hier nicht weiter die Rede sein. Andere dagegen besitzen öfters gründliches Wissen über Stimmbildung, aber es fehlt ihnen die so unerläßliche Lehrertugend der Selbstbeherrschung und die nöthige pädagogische Kenntniß, weshalb der Gesangsunterricht häufig in einen Akt der Rohheit oder der Konfusion ausartet. Im Interesse der Gesangskunst wäre es daher sehr zu wünschen, daß jeder Gesanglehrer mit einem gründlichen Wissen eine größere padagogische Kenntniß verbände. Wer sich eine solche in den betreffenden Anstalten (Seminarien) nicht verschafft hat, der versäume nicht, eines der Werke nachstehender Pädagogen zu lesen: Pestalozzi, Basedow, Vierthaler, Seiler, Dinter, Stephani, Graser, Schwarz, Salzmann, Niemayer, Hergenröther, Harnisch, Zeller, Denzel, Zerrener, Diesterweg, Beneke, Curtmann ꝛc. Auch Rousseau, Kant, Herder, haben pädagogische Abhandlungen geschrieben. Hat man auch nur eines dieser Werke gelesen, so wird man es gewiß verkehrt fin-

den, nach kaum vierwöchentlichem Gesangsunterrichte und bei noch ganz unrichtigem Stimmansatze mit der Einstudirung des Tamino aus der Oper „Die Zauberflöte" zu beginnen. Wem es zu viele Mühe machen sollte, das eine oder andere pädagogische Werk zu lesen, der merke sich die allgemeinsten Lehrsätze der Pädagogik, welche ungefähr in gedrängtester Kürze also lauten dürften:

Bilde organisch, d. h. pfropfe und dressire nicht, denn der Mensch muß trotz der Leitung eines Lehrers aus sich selbst das werden, was er werden soll; schreite lückenlos und allseitig vom Leichten zum Schweren, vom Einfachen zum Zusammengesetzten ꝛc.

Was die besondere Methodik betrifft, so richtet sie sich nach der jedesmaligen Natur des betreffenden Lehrgegenstandes und nach der Individualität des Schülers, weshalb eine sogenannte Universalmethode unmöglich ist. Der echte, wahre, bildende Unterricht gleicht dem Schachspiele, denn jedes andere Begegnen des Schülers macht immer ein anderes Begegnen des Lehrers nöthig. Eine geschriebene Methode kann deshalb eine lebendige nie ersetzen, und bedarf aus diesem Grunde bloß allgemeiner Andeutungen. Diese sollen jetzt mit strenger Rücksicht auf alles bisher Gesagte folgen. Das Singen entsteht aus dem Sprechen. Während die Schwingungen der Stimmbänder hier kurz sind, schwinden sie dort anhaltender. Dem Gesangsunterrichte muß demnach ein

Sprechunterricht, oder dem Singen ein Sprechen vorausgehen. Dieses Sprechen muß in verschiedenen Tonlagen innerhalb der Sprach- und Sprechtöne geschehen. Weil die Sprachtöne kurz sind, so dürfen auch die ersten Singtöne nicht von langer Dauer sein, gegen welche Regel fast immer gefehlt wird, denn fast alle Gesangslehrer beginnen den Unterricht mit langgehaltenen Noten, und die ganz kurzen sogar mit der Messa di voce, oder dem An- und Abschwellen des Tones. Das ist nun dreifach verkehrt, denn dasselbe setzt einen langen Athem, einen richtigen Ansatz und eine richtige Tonstrahlführung voraus. Alles dieses hat aber der Anfänger selten. Zuerst übe man die Naturtöne (Sprechtöne) und verwandle sie in Kunsttöne. Ist dieß geschehen, so überschreite man diese Grenze zunächst nach Oben, später auch nach Unten. Die höchsten und tiefsten Töne übe man seltener. Was die Vokale betrifft, so fange man mit a, als dem natürlichsten Laute an. Ist der Ton eines Schülers gemein klingend und mäckernd, oder zu düster, was meistens von einem falschen Stimmansatze herrührt, so beginne man im ersten Falle mit u, im andern hingegen wit einem breiten e, weil durch ein Extrem das andere vertrieben wird. Charlatanismus ist es aber, immer mit u oder e beginnen zu wollen. Um recht sicher in der richtigen Führung des Tonstrahles zu werden, ist es sehr gut, auf ein und demselben Tone die verschiedenen Vokale auszusprechen und

zwar in einem Athem. Diese Uebung ist nach und nach auf allen Tonstufen innerhalb zweier Oktaven zu machen. Man fange aber mit a an, und gebe sich Mühe, Tonmasse und Tonfarbe so viel als möglich gleich zu erhalten. Das An- und Abschwellen der Töne — Messa di voce — kann nicht oft genug geübt werden, denn dadurch erhält man einen schönen, edlen und großen Ton und einen langen Athem. Wem der richtige Stimmansatz schwer fallen sollte, der wird wohlthun, vor jedem Vokal einen Konsonant zu setzen, z. B. m oder w rc. und auf diesen schon einen Ton bilden, bevor er den Vokal hören läßt. Dabei verfahre man aber mit Vorsicht, damit der Ton nicht zu nasal klingt. Ueberhaupt ist es für den Anfänger besser, ma, mä, me rc. als a, ä, e zu singen, weil Letzteres immer schwerer ist; das scheint auch der Benediktinermönch Aretinus im elften Jahrhundert schon gewußt zu haben, denn er ließ seine Schüler ohne Text, bloß mit den Silben: do, re, mi, fa, sol, la, si singen. Man nennt dieses Solmisiren. Es ist eine sehr gute Uebung, aber nicht wegen des sinnlosen Namens, sondern weil das Singen der Vokale mit vorgesetztem Konsonant für die richtige Erzeugung des Tones zweckdienlicher ist, als das Singen des Vokales allein, welch letzteres man auch Vokalisiren heißt. Der Grund, warum ein Silbensingen mit vorstehendem Mitlauter (Solmisiren) leichter und zweckdienlicher ist, — also immer eine frühere Uebung bilden muß, als das

Singen mit bloßem Grundlauter (Vokalisiren), — ist einfach der, weil man sich durch letzteres leicht an ein zu starkes Stoßen der Töne gewöhnt, was zur Folge hat, daß immer vor jedem Vokal ein h gehört wird (siehe S. 107).

Für uns Deutsche wird es heimathlicher klingen, statt do, re, mi, fa, sol, la, si, lieber ma, mä, me, mi, mo, mö, mu, mü zu singen, weil diese acht Silben genau den acht Tönen der Tonleiter entsprechen, und sämmtliche einfache Vokale unserer Sprache enthalten.

Singt man Uebungsstücke, z. B. die Tonleiter mit den Notennamen, also c, d, e, f, g, a, h, c, so heißt man dieses Solfeggiren, und die hiefür geschriebenen Uebungsstücke Solfeggien. Das Solfeggiren muß dem Vokalisiren immer vorangehen. Die Scala übe man mit großem Fleiße zuerst in kurzen, dann längeren Noten. Sämmtliche Uebungen haben anfangs innerhalb der Naturtonreihe zu geschehen. Verläßt man diese, so hat man die angegebene Stufenfolge genau einzuhalten. Ueberhaupt sehe man schon bei allen Uebungsstücken darauf, daß das Singen kein bloßes Produkt des Willens bleibt, sondern auch hier schon ein inneres Gefühlsleben sich kund giebt. Durch eine lebendige Phantasie und ein gefühlvolles Herz des Schülers, sowie durch einen begeisternden Unterricht des Lehrers wird Letzteres erreicht.

Nachtrag.

Obwohl das Nachstehende sich leicht einem früheren Paragraph hätte anpassen lassen, so ist es doch absichtlich gesondert, um es dem Gedächtnisse frischer zu erhalten.

Wir wissen, daß der Ton der menschlichen Stimme ein Produkt verschiedener Faktoren ist, und daß Spannung und Verkürzung der Stimmbänder, Verengung und Erweiterung der Stimmritze, Verlängerung und Verkürzung der Tonröhre, Anwendung des Falsettes rc. die vorzüglichsten Faktoren sind, um die Höhe und Tiefe der Töne zu vermitteln; wir wissen ferner, daß die Vielseitigkeit dieser Faktoren vor den schlimmen Folgen schützt, welche durch eine übertriebene, einseitige Veränderung des Singinstrumentes entstehen. Trotzdem begegnet man sehr häufig den Fehlern einer einseitigen, übertriebenen Veränderung. Es wird deshalb gut sein, wiederholt auf jene

Fehler aufmerksam zu machen. Zu den am häufigsten vorkommenden Fehlern der Art gehören:

1) die übertriebene Verkürzung der Tonröhre,
2) die übertriebene Verengung der Stimmritze, und
3) die übertriebene Spannung der Stimmbänder.

In die ersten beiden Fehler, weil sie sehr natürlich sind, verfällt gewöhnlich der Naturalist; in die letzteren hingegen, weil er unnatürlich ist, der seinwollende Künstler. Man vermeidet die ersteren durch Unterlassung jeglicher Nachhülfe, weil die Natur schon selbst Alles besorgt; den letzteren, weil er erlernt ist, durch Meidung jener Gesangslehrer, welche ein solches Evangelium predigen.

Druck von L. Schnauß in Leipzig.

Zur Erklärung der Abbildungen.

Fig. 1.

Durchschnitt des Kopfes.

1. Lippen.
2. Zähne.
3. Zunge.
4. Harter Gaumen.
5. Weicher Gaumen.
6. Schlundkopf.
7. Kehldeckel.
8. Eingang in den Kehlkopf.
9. Kehlkopfhöhle.
10. Wahre Stimmbänder.
11. Falsche Stimmbänder.
12. Luftröhre.
13. Zungenbein.
14. Nasenscheidewand.

Fig. 2.

Die Kehle als Instrument.

Fig. 1.

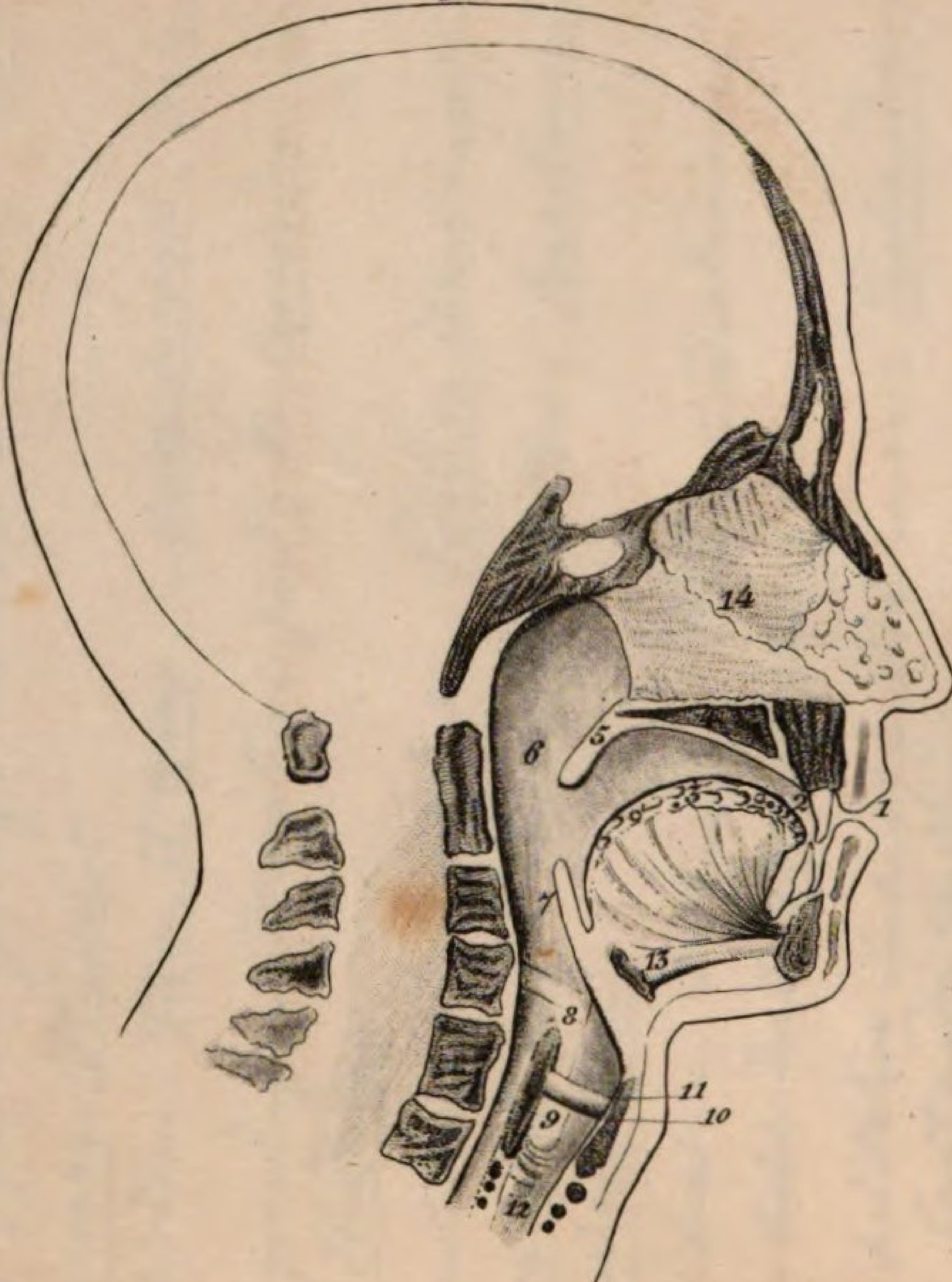


Fig. 2.



Wichtig sind im Gesange die drei F, nämlich: *Formare*, *Fermare*, *Finire*.

Außerdem: *Filar il tuono*, *Meter la voce*, *Portare*, *Trillare*,

Verzierungen Fioriture sind z. B. *Rouladen*, *Perlen*, *Tiraden*.

Künstlicheren Vocalstimmen = *Portées* (Umfänge) sind: *Soprano-sfogati*, *Tenoricontraltini*, *Baritenori*, *Bassibaritoni*.

Timbre — Detoniren, Fisteln, Distoniren.

Man liebt das *Volatile* im Gesang.

Im *Recitativo* unterscheidet man: *Parlando*- und *Cantando*-Stellen.

Das *Cantabile* ist in Gesangsstücken, was das Ballabile im Ballet ist.

Das sogenannte *Gorgheggiare*, worin Rubini Meister war, nennt man in der Kunstsprache *Tissatura*.

Baumann, Friedrich

Die Ausbildung der Kehle zum Instrument eine kurze und gründliche Anweisung, richtig zu singen : zum Gebrauche für Gesangslehrer, Sänger, Seminare und Schullehrer, so wie auch zum Selbstunterrichte : mit besonderer Rücksicht auf Anatomie, Physiologie und Erfahrung bearbeitet

Leipzig [1859]